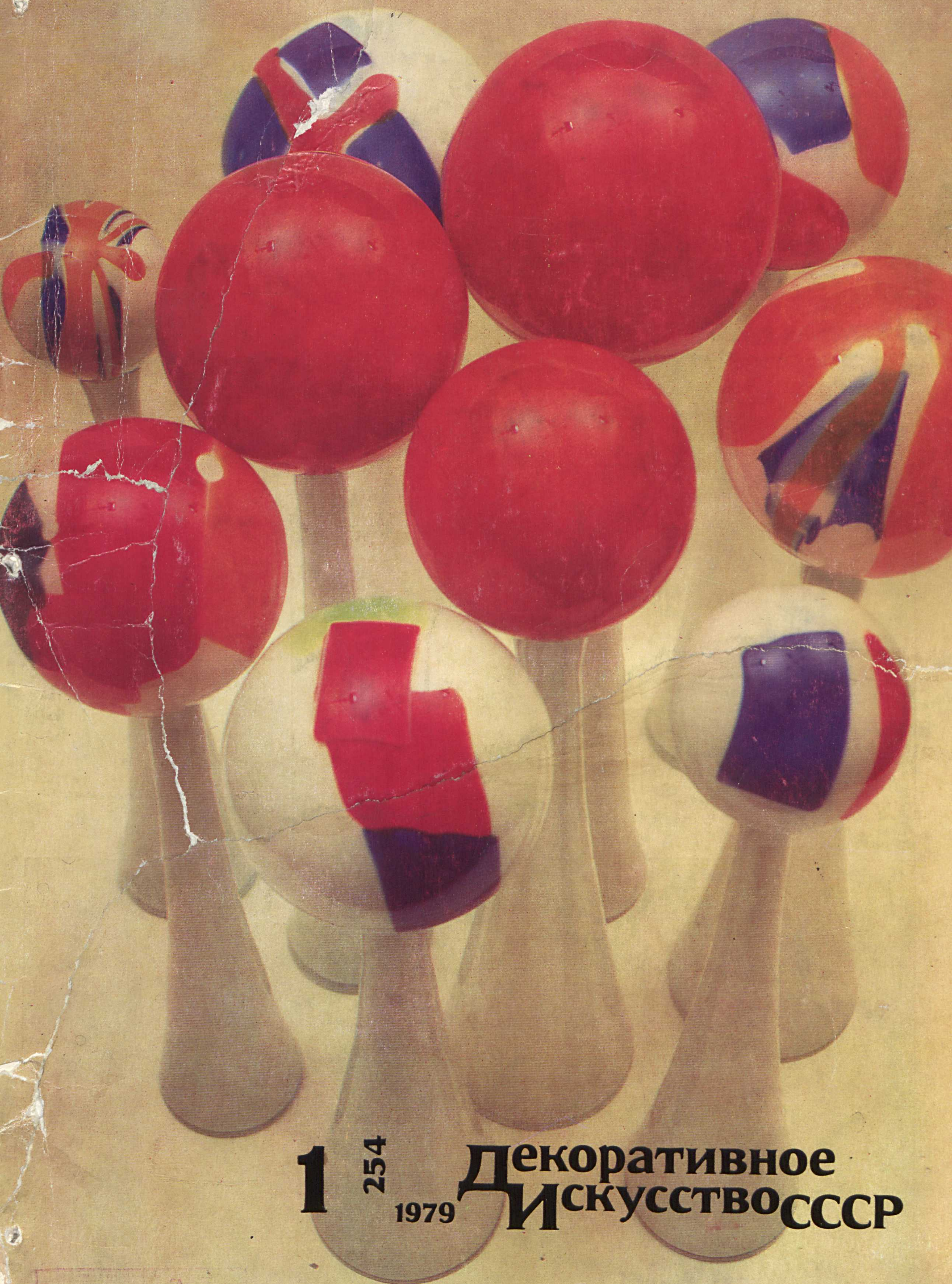
ISSN 0130-3031



1 254 1979

Декоративное искусство СССР

ХУДОЖ[illegible]ИКИ–

Л. Шварцман
Эскиз к мультфильму «Крокодил Гена»

Л. Мальчин
Эскиз к мультфильму «Конек-Горбунок»

Г. Анфилова
Эскиз декорации к фильму «Аленький цветочек»

А. Рыбачук, В. Мильниченко
Мозаика. Дворец пионеров. г. Киев

На стр. 1

А. Щеглов
Роспись в пионерлагере. г. Харьков

А. Учаев
«Детство». Холст, масло

А. Щеглов
Роспись в пионерлагере. г. Харьков

Н. Чарушин
«Птицы нашего леса». Литография

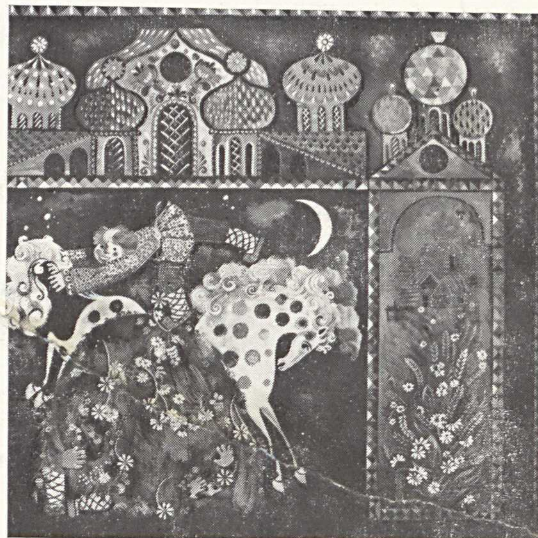
Л. Довженко
Роспись в детском саду. г. Киев

О. Отрошко
Глухарь. Линогравюра

Т. Капустина
Зебры. Литография







Между[illegible] год реб[illegible]

20 лет пр[illegible] пор как была принята [illegible] прав ребенка. 1979 год [illegible]ООН Международным [illegible]ка.

«... Прини[illegible]ание, что человечест[illegible]давать ребенку лучшее, чт[illegible]т, Генеральная ас[illegible]возглашает настоящую [illegible]о прав ребенка с [illegible]печить детям счастливое [illegible]

Декларация [illegible]ка. Принята Ге[illegible]ссамблеей ООН 20 но[illegible]да



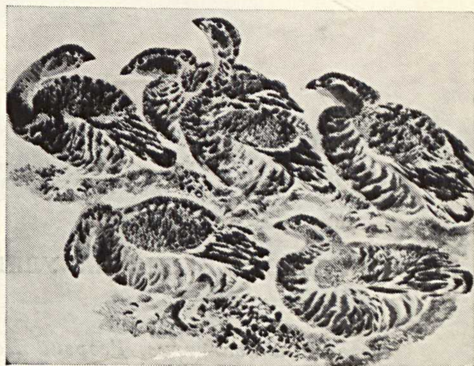


ДЕТЯМ















Празднества в столице Олимпиады-80

(Проектные предложения Сенежской студии)

С конца марта по начало мая прошлого года в Доме творчества «Сенеж» проходил семинар творческой группы ЦУЭС СХ СССР по теме «Дизайн культурной программы Олимпиады-80».
Участники семинара разработали ряд проектных предложений по оформлению праздников в столице и ее окрестностях. Эти проектные предложения легли в основу выставки, которая демонстрировалась с мая по август прошлого года в Музее Революции, а затем в Манеже.
Предложения, которые были представлены на выставке и информацию о которых мы предлагаем вниманию читателей,— это еще не проекты, это поиски образа праздника в городе общества развитого социализма, стремление увидеть праздничный город, как среду общения, среду праздничного действия, максимально способствующую проявлению творческой активности всех участников праздника.
Праздничная организация городского пространства по замыслу авторов должна выразить традиционное для нашей страны гостеприимство, миролюбие, способствовать взаимопониманию и дружбе его участников.
Предлагаемые решения праздничных действий могут быть развернуты не обязательно только в намеченных художниками местах, они могут быть осуществлены и на других улицах, площадях и парках столицы.
В технической основе всех проектных предложений лежит максимальная типизация всех элементов оформления, создание своеобразной технологии сценографии городского праздника, позволяющей при единстве конструкции создавать безграничное многообразие форм.

На выставке были представлены следующие проектные предложения праздничного оформления столицы Олимпиады-80:

ПРАЗДНИЧНЫЕ ГУЛЯНИЯ ПО УЛИЦЕ ГОРЬКОГО

ПОЛИСЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ НА МОСКВОРЕЦКОЙ НАБЕРЕЖНОЙ

ОТДЫХ НА ЛЕНИНСКИХ ГОРАХ

ЯРМАРКА В ЗАРЯДЬЕ

СПЕКТАКЛЬ У НОВОДЕВИЧЬЕГО МОНАСТЫРЯ

ПРАЗДНИЧНЫЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ В КУСКОВО

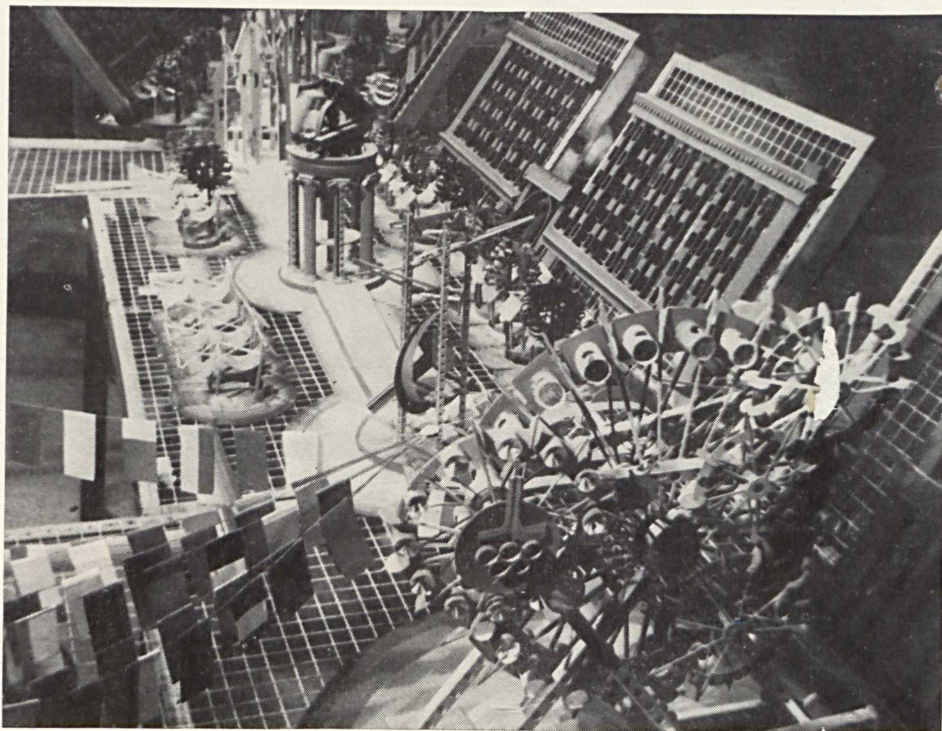
НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЦЕНТРЫ КУЛЬТУРЫ В СОКОЛЬНИКАХ:

РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР РЕСПУБЛИК СРЕДНЕЙ АЗИИ

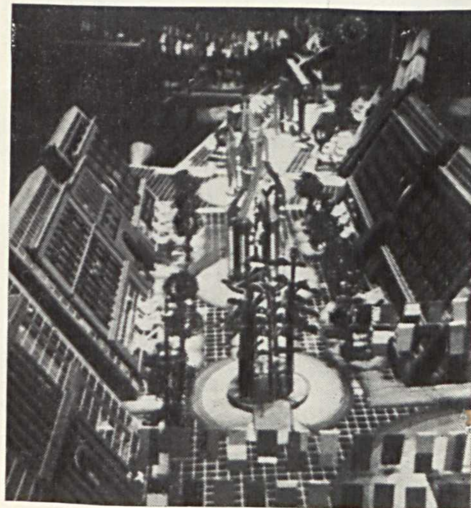
ПРАЗДНИЧНЫЕ ГУЛЯНИЯ НА УЛИЦЕ ГОРЬКОГО

Авторский коллектив: Георгий Иванов, художник, Набережные Челны
Александр Смирнов, художник, Вологда
при участии: Юрий Сербин, дизайнер, Климовск (Моск. обл.)
Баатарцогт Ценденпилин, художник-педагог, Бархан, МНР



Праздник как культурный феномен требует своего специфического праздничного пространства, праздничной среды, отличной от среды будничной жизни. Этот принцип положен в основу проектирования праздничного гуляния на улице Горького (от Советской площади до Исторического музея) и на площади 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции — традиционного места праздничных развлечений москвичей.
На тротуарах улицы располагаются красочные крытые цветными тентами ложи с местами для «зрителей» праздника. Ложи расположены у кафе и магазинов, что позволяет обеспечить в них продажу мороженого, бутербродов, напитков и т. п. Гуляние проходит по проезжей части улицы. Естественно, что зрители лож и гуляющие в любой момент могут поменяться местами. По центру проезжей части запроектировано несколько своеобразных триумфальных ворот, каждые из которых несут образ определенной эпохи истории Москвы: периода возникновения, эпохи Ивана Калиты и Василия Темного, Москвы XVII века, Москвы XVIII—XIX веков, революционной Москвы. Ворота двухъярусные — внизу проходит поток гуляющих, на втором ярусе выступают артисты, разыгрывая сцены из московской жизни соответствующей эпохи. Периодичность выступлений актеров регулирует движение гуляющих, «зазывая» их к следующему зрелищу. Маршрут по улице Горького завершается аудиовизуальной установкой, информирующей о всех событиях праздника, это своего рода метроном его работы.

Расположение праздничных установок по оси проезжей части улицы не мешает движению транспорта (установки занимают резервную зону и по одному ряду движения из пяти на каждой стороне улицы).
Движение транспорта прекращается только по вечерам в часы гуляний. Флаги расцвечивания образуют своеобразный шатер, перекрывающий этот праздничный «интерьер» города.



Руководитель семинара «Дизайн культурной программы Олимпиады-80» — художественный руководитель ЦУЭС СХ СССР Е. Розенблюм; консультанты проектных предложений: Евгений Асс, архитектор, Москва; Андрей Боков, архитектор, Москва; Владимир Егоров, художник, Загорск; Александр Скокан, архитектор, Москва; Игорь Прокопенко, художник, Львов.

ПОЛИСЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ НА МОСКВОРЕЦКОЙ НАБЕРЕЖНОЙ

Авторский коллектив: Виктор Гончаров, искусствовед, Свердловск
Александр Агеев, художник, Свердловск

Набережная у Москворецкого моста вплоть до собора Василия Блаженного и сам Москворецкий мост проектом предлагается превратить в полисценическое пространство, где на многочисленных сценах одновременно или переходя с одной сцены на другую развернется грандиозный концерт профессиональных и народных песенных и танцевальных ансамблей.

Сценическим задником для всех зрелищных площадок будет служить динамически подсвечиваемый собор Василия Блаженного. Зрители смотрят концерт, гуляя между сценическими площадками, тем самым создавая для себя ту композицию сценических номеров, которая наиболее соответствует их вкусам и интересам.

Вся площадь оборудована соответствующими техническими устройствами для звука, света и оформления сцен, система этих установок способствует зрительному объединению пространства в едином образном ключе.



ОТДЫХ НА ЛЕНИНСКИХ ГОРАХ

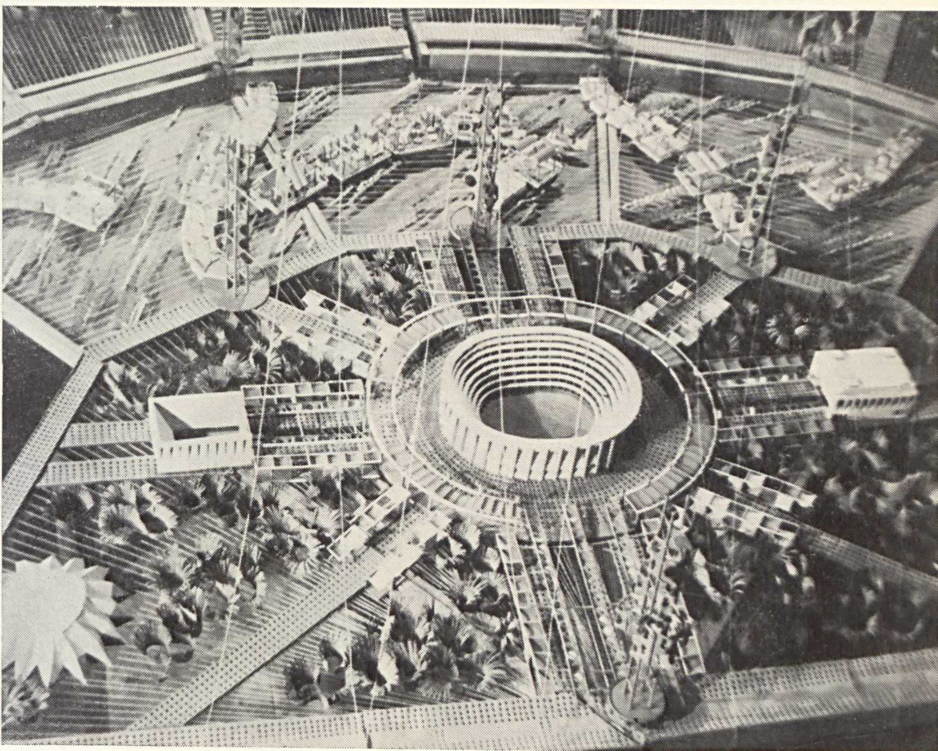
Авторский коллектив: Виктор Югатов, художник, Иркутск.
Владимир Катрушенко, дизайнер, Львов.
Евгений Коробков, художник, Москва.
Рудольф Лифановский, дизайнер, Подольск (Моск. обл.).
Игорь Максимов, инженер, Кемерово,
при участии: Элеонора Кондратьева, архитектор, Тольятти.
Петер Шмидт, дизайнер, Карл-Маркс-Штадт (ГДР).

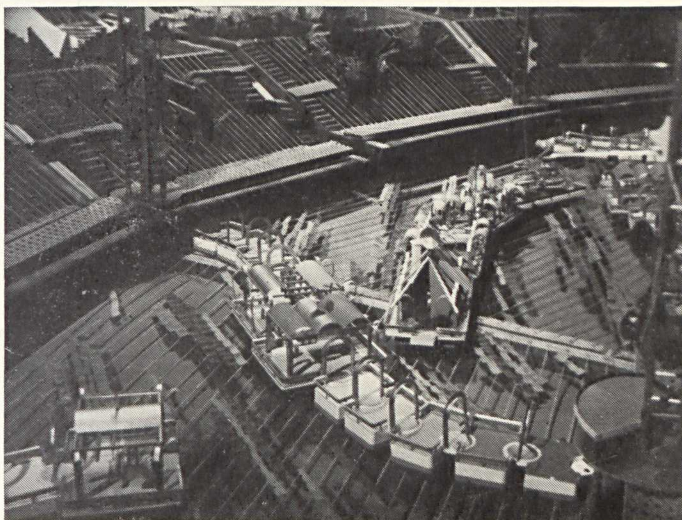
Территория спортивного комплекса в Лужниках в проекте рассматривается функционально и образно связанной с огибающей ее излучиной Москва-реки и склонами Ленинских гор.

Проектом предлагается устройство своеобразной вантовой «крыши», образованной переплетением тросов, цветных полотнищ, флагов и вымпелов. «Крыша», поддерживаемая пятью аэростатами и десятью воздушными шарами, подчеркивает целостность решения пространства и придает ему характер интерьера гигантского зала. Пучки тросов, удерживающих воздушные шары и аэростаты фиксируют структуру пространственного решения этого «городского интерьера».

Основным элементом оформления, запроектированного «зала», служат информационные башни, расположенные на пересечении планировочных осей комплекса. Назначение башен — ориентировать зрителей, передавать информацию о ходе спортивных состязаний, о рекордах и т. п. Одновременно башни являются техническими установками, обеспечивающими организацию в этом районе города грандиозных светомузыкальных спектаклей.

Ленинские горы предполагается использовать как место отдыха многочисленных зрителей спортивных соревнований. Переправившись через реку по канатным дорогам и разводным понтонным мостам, участники праздника найдут на склонах гор многочисленные поляны, крытые синтетическими коврами. Здесь в обстановке «пикника на траве» они смогут, при помощи многочисленных аудиовизуальных информаторов, ощущать себя в гуще событий праздничной жизни. Здесь же расположены клубы встреч для любителей футбола, легкой атлетики, баскетбола и других видов спорта. Знаковый характер архитектуры этих легких сооружений (например, в виде футбольного мяча) поможет каждому посетителю легко найти интересующий его клуб среди других сооружений.

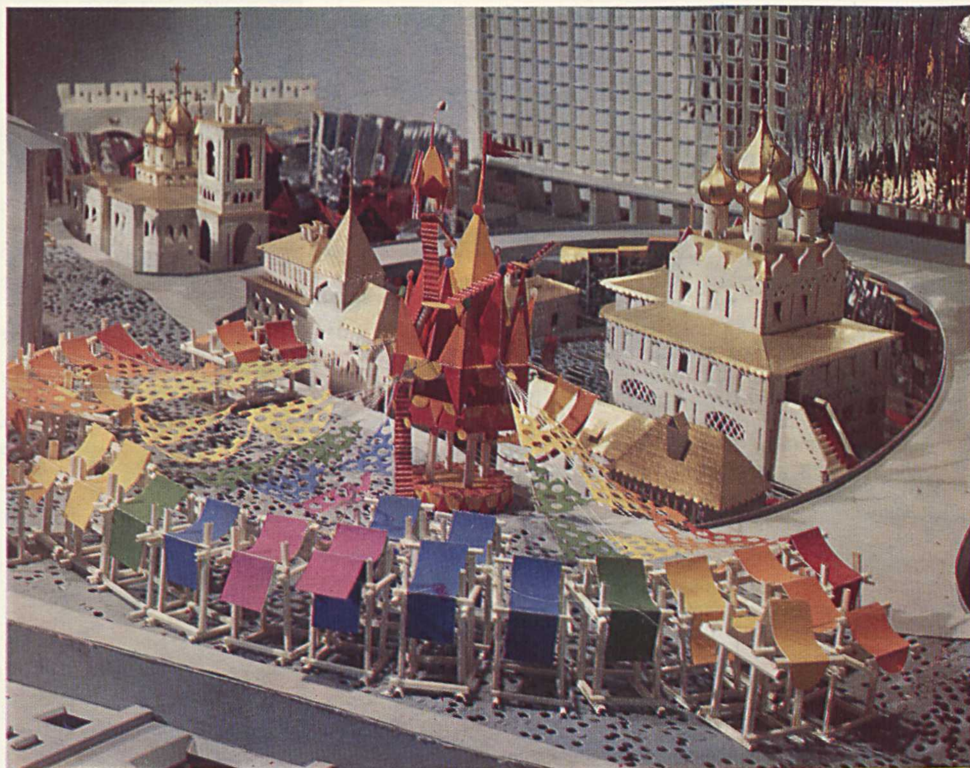




ЯРМАРКА В ЗАРЯДЬЕ

Авторский коллектив: Виктор Петров, художник, Тольятти
Алексей Кузнецов, художник, Тольятти
при участии: Владимир Садов, дизайнер, Сызрань

Зарядье — еще один из районов в центре города, предусматриваемых для праздничного гуляния. Здесь, как и в других местах праздничных действий, сочетаются театральные постановки, музейные экспозиции, аттракционы и торговля.
Центром гуляний по проекту служит городок типа традиционных для московских новогодних праздников ярмарочных построек, возводившихся еще недавно на площади Пушкина.
Облик этого городка — Московская слобода, Зарядье старой Москвы. Рядом со старинными сохранившимися здесь сооружениями возводятся временные праздничные торговые постройки — «деревянная слобода», «театр Петрушки», современная выставочная конструкция, на которой развертывается экспозиция, рассказывающая об истории Москвы и ее сегодняшней жизни, а также места отдыха.
Задача этого района праздничных гуляний (как, впрочем, и всех остальных), как можно больше рассказать о Москве, москвичах, нашей стране, дать почувствовать традиционное для нашей страны гостеприимство, миролюбие, уважение ко всем народам земли с тем, чтобы сделать праздник средством преодоления барьеров недоверия. В этом всегда заключался глубокий культурный и общественный смысл праздничных действий.



СПЕКТАКЛЬ У НОВОДЕВИЧЬЕГО МОНАСТЫРЯ

Авторский коллектив: Вера Шевчук, художник, Львов
Владимир Бешнов, художник, Иркутск
при участии: Гюнтер Вехтлер, художник, Берлин (ГДР)

Каждое из театрализованных карнавальных пространств органически связано с местом своего размещения и тем самым в ярком образном действии воссоздает и прошлое и атмосферу современной Москвы. Стены монастыря становятся фоном для спектакля, разыгрываемого на трех сценах-кораблях, плавающих в прудах сквера. Зрители располагаются не только по берегам прудов, но и могут сами плавать на лодках вокруг сцен-кораблей, активно включаясь тем самым в среду театрализованного зрелища.
В систему городского праздника наряду с театрализованными зрелищными пространствами широко включены пространства выставочных экспозиций. Не только театральные и самодеятельные коллективы, но и музеи города должны участвовать в празднике, «выйти на улицу», раскрыть перед гостями праздника самые разные грани истории, современной жизни и перспектив развития Москвы.
В сквере Новодевичьего монастыря расположены две выставки. Одна из них — по периметру сквера. Она раскрывает перед посетителем историю и сегодняшнюю жизнь и деятельность московского рабочего человека. Хамовники — район ремесленных слобод Москвы, здесь работали первые текстильщики и керамисты, здесь же расположены и крупнейшие современные производства. Посетитель выставки увидит рабочих людей и плоды их труда от средневековых набивных тканей до шелков фабрики «Красная Роза».
Вторая выставка расположена на стенах монастыря. Через «пушки-калейдоскопы» посетитель на фоне панорамы города увидит слайды с изображением того, что пережил город за свою долгую и героическую историю — от набегов татар до великой битвы под Москвой.
Театрализованные зрелища и выставочные экспозиции дополняются на территории сквера светомузыкальными действиями и аттракционами.





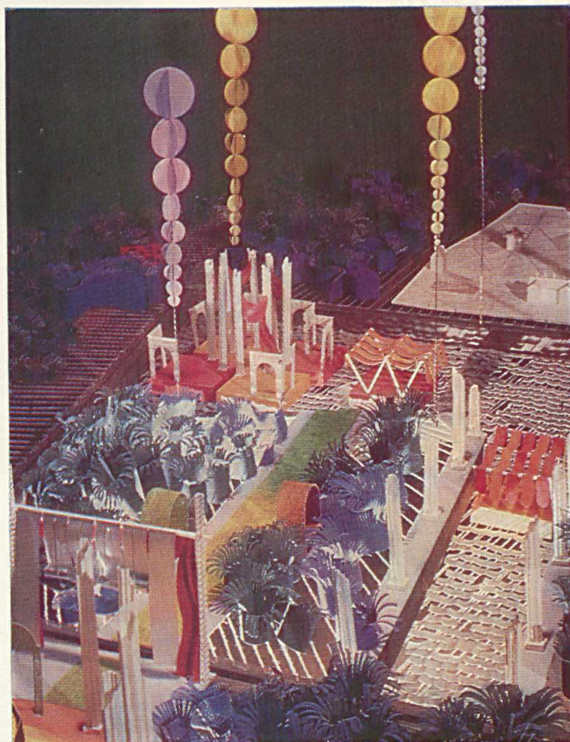
ПРАЗДНИЧНЫЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ В КУСКОВО

Авторский коллектив: Николай Бочков, художник, Ставрополь,
Арсений Корж, художник-педагог, Тольятти,
Станислав Моисеенко, дизайнер, Москва,
при участии: Валерий Агеев, художник, Ташкент.
Клаус Эберман, дизайнер, Лейпциг (ГДР).
Ирина Демченко, художник, Тольятти.

Проектом предлагается возродить этот район города как место традиционных гуляний москвичей. При этом в целях сохранения уникального парка самой усадьбы, перенести зону развлечений в так называемый «запрудный парк» — зеленую зону среди новой застройки района. Когда-то декорациями «воздушного театра» в Кусково были изображения построек усадьбы, теперь постройки усадьбы сами становятся «натуральными декорациями» — «задником» пространства праздничного действия.

На этом месте предлагается организовать как традиционные для Кускова формы развлечений — воздушный театр, цирк-зверинец, лабиринт, так и новые — такие, как выставочные экспозиции, торговые павильоны, площадки отдыха и плавучий театр на пруду усадьбы. При этом весь парк рассматривается как единое карнавальное пространство, объединенное планировочным решением, системой ориентиров и фиксированных «сценических картин».

Проект широко использует характерные для XVII века элементы парковой архитектуры: боскеты, трельяжи, аркады, романтические руины, обелиски, чтобы органично связать зону развлечений с блестящим ансамблем усадьбы Кусково.



НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЦЕНТРЫ КУЛЬТУРЫ В СОКОЛЬНИКАХ

Праздник как диалог истории и современности в столице многонационального государства является еще и диалогом культур всех населяющих его народов и национальностей.

Такую задачу ставили себе художники, работая над предложениями по организации национальных центров культуры в Сокольниках.



РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР

Авторский коллектив: Борис Бочков, художник, Ставрополь,
Владимир Никитин, художник, Тольятти,
Анатолий Щавелин, художник, Кашира (Моск. обл.),
при участии: Анатолия Иващенко, скульптор, Набережные Челны

Русский национальный центр занимает аллею, связывающую станцию метро «Сокольники» с входом в парк и прилегающие к ней территории. Центр включает в себя три основных зоны — «аллею-пассаж», насыщенную выставками и ларьками с сувенирами, «ярмарку» с аттракционами, большой эстрадой и малыми сценами для петрушечников и скоморохов, «мельницу» — ресторан национальной кухни и «елку» — символ русской зимы, веселого народного праздника.

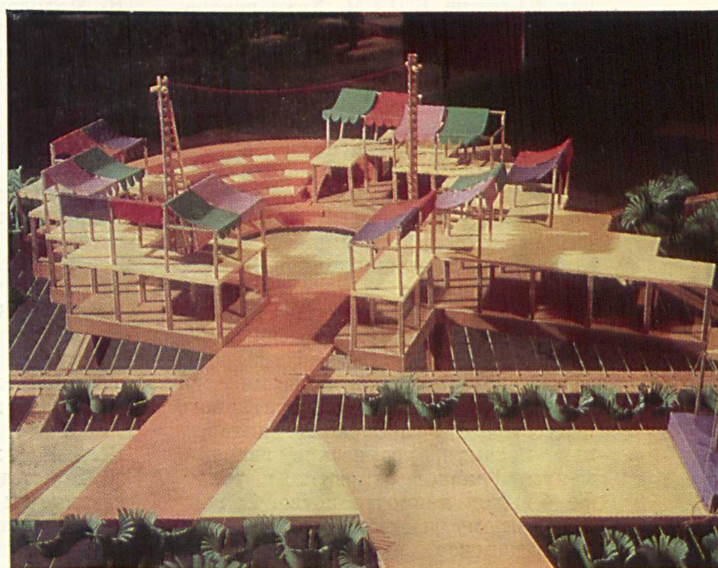
Образное решение центра основано на традициях русского народного деревянного зодчества, но в современном их осмыслении через новую технологию строительного искусства. Колористическое решение построено на цветовой конструкции, характерной для русской народной игрушки. Центр оборудован светомузыкальными и аудиовизуальными установками.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР РЕСПУБЛИК СРЕДНЕЙ АЗИИ

Авторский коллектив: Виктор Маликов, художник, Ставрополь,
Шухран Сакиев, архитектор, Ташкент,
при участии: В. Корнилов, художник, Тольятти,
Дамдинжав Хаянхярваа, художник, Чойболсан (МНР)

Культурный центр среднеазиатских республик отражает национальные традиции, историю, фольклор и современные достижения советской Средней Азии.

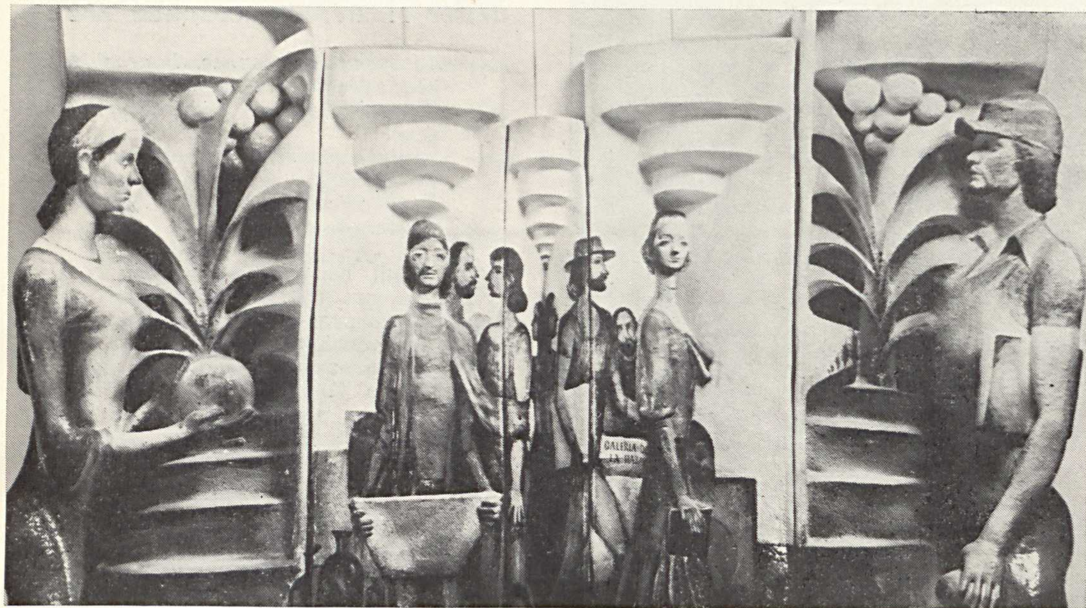
Центр расположен на одной из лучевых аллей парка Сокольники. Вдоль главной улицы центра расположены характерные для среднеазиатского города восточный базар с мастерскими народных умельцев, цирк на площади, чайханы. Улица завершается большим выставочным комплексом с экспозициями республик Средней Азии. Пластический образ центра построен в традициях национальной архитектуры и народного искусства, с геометрической строгостью «монументальных» купольных сооружений соседствуют лабиринты средневекового регистана. Композицию культурного центра замыкает система подвешенных металлических зеркал, дающих экзотический эффект «миражей пустыни».



На молодежной выставке

Юлия Козлова





Т. Сажин, Л. Фомина
Декоративная композиция. «Герб РСФСР». Стекло, медь. Москва.

В. Малолетков
«Гаванна. В мастерской художника Гонзалеса». Шамот, роспись. Москва

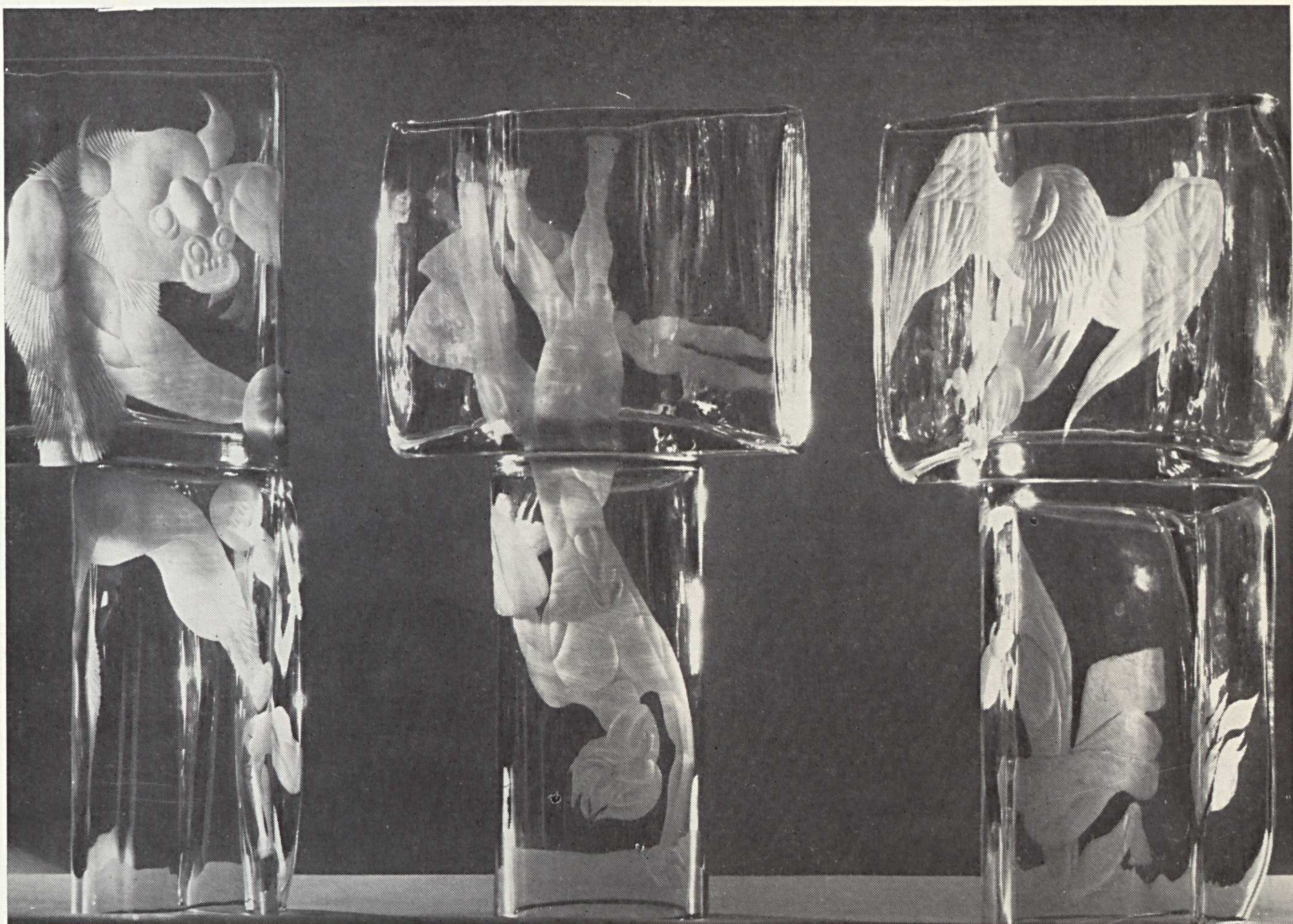
Прошлым летом в залах Академии художеств в Москве была развернута выставка молодых художников Российской Федерации, посвященная 60-летию ВЛКСМ. Хотя декоративно-прикладной раздел этой экспозиции был небольшим по числу работ, отдельные виды были показаны очень скупо (гобелен и другие виды ткачества) или совсем не экспонировались (роспись по тканям, металл), именно эта ограниченность неожиданно обнажила и заострила некоторые новые, только намечающиеся тенденции в творчестве молодых прикладников.

На этой выставке и по числу представленных работ и по их художественному качеству одно из основных мест занял керамический рельеф. В последние годы керамический рельеф — та область декоративного искусства, где происходят интересные искания, творческие эксперименты. Главное открытие в рельефе — выход в пространство. Сейчас, по-видимому, на смену радости первых поисков приходит желание пространство ощутить, обжить, осмыслить и обыграть во всех измерениях, понять и прочувствовать во всех его возможностях. В этом отношении показателен горельеф В. Малолеткова (Москва) «Гаванна. В мастерской художника Гонзалеса». Две фигуры в профиль фланкируют и замыкают пространство горельефа, в котором и разыгрывается сложная гамма объемов от почти круглой скульптуры и очень высокого рельефа до плоскости, местами изогнутой, с росписью на ней. Сложность пространственного решения, многообразие пластики, игра объемов в конечном счете создают ритмическое богатство композиции. В разнообразии ритма попытка постичь незнакомую, непривычную действительность не с внешней экзотической стороны, а в ее сокровенных, внутренних движениях.

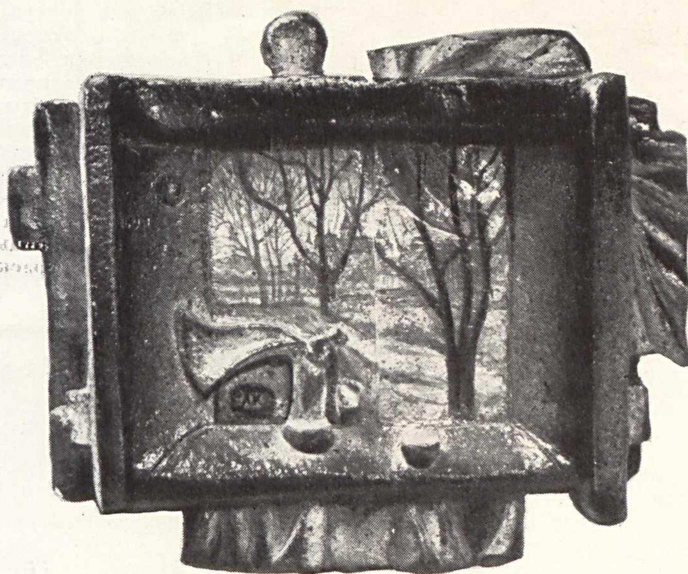
Рельеф московской художницы Л. Константиновой «Окошко» представляется нам близким к тому направлению, которое обозначилось у Малолеткова, хотя в нем звучат «ностальгические» реминисценции: окошко, ведущее в минувшее, в ушедший мир. Но гораздо ощутимее в рельефе Константиновой попытка решить взаимоотношения пространства реального и иллюзорного, созданного толщиной весомого, массивного керамического пласта, и изображенного, открывающегося через окно. В столкновении реальной, ощутимой плоти пласта и легкой, бесплотной и зыбкой графики, которой исполнен пейзаж за окном, рождается достаточно драматичный образ, вызывающий сложные ассоциации.

Мотив окна, вида из окна и открывающегося в его изображении иллюзорного пространства увлекает многих молодых керамистов. В композиции И. Красновой (Горький) «Этажи», включающей в себя три фаянсовых рельефа с лепкой и росписью, окна, двери, проемы разных размеров и очертаний вводят в изображение неожиданные детали, выполненные росписью и лепкой. Если в работе Константиновой взаимоотношение реального пространства рельефа и созданного изображением

А. Иванов
Декоративная композиция «Человек побеждает». Стекло, матовая гравировка. Общий вид и фрагмент. Ленинград







Л. Константинова
Рельеф «Окошко». Шамот, роспись. Москва

обладает определенной напряженностью, то у Красновой приобретает характер кокетливой игры, отличающей и прежние работы художницы. Подобные мотивы используют в своих произведениях и ленинградские художники, создающие декоративные блюда из фарфора. В вещах Н. Петровой «Игра в мяч» и А. Ларионова «Тишина» обыгрываются сопоставления глубины, образованной вогнутой поверхностью блюда и определенным образом включающейся в изображение, и прорывами плоскости, создаваемой росписью. Эти поиски молодых керамистов отчасти связаны со сходными исканиями в современной станковой и декоративной скульптуре и пластике малых форм. Одновременно в них выражаются процессы, свойственные только прикладному искусству. Примечательно, что перекликающиеся явления можно заметить в очень камерной и самодовлеющей области — лаковой живописи. Показательна в этом отношении лаковая шкатулка «Чаепитие» С. Козлова из Федоскина. Федоскинский мастер обратился к старому, исконному мотиву — чаепитию, но представил традиционную лукутинскую сцену в виде отражения, возникшего на сияющей зеркальной поверхности самовара, занявшего большую часть крышки шкатулки. Вместе с чаевничающей парой в отражении появляются детали интерьера, в том

числе и окно. Рядом повторилось в зеркальном боку самовара блюдце с лимоном, «реально» присутствующее на плоскости и удвоенное отражением. Сочетание предметов на шкатулке Козлова, их соотношение и сопоставление вызывает в памяти натюрморты К. Петрова-Водкина. В то же время декоративная композиция не является простым воспроизведением станковой картины, ее простой уменьшенной копией, чем иногда грешит федоскинская лаковая живопись. Обращение к живописному произведению в данном случае помогает обновлению выразительного языка, поискам новых решений. Живопись стала своеобразным магическим кристаллом для творческого самостоятельного преломления давней традиции.

Нынешняя выставка позволила заметить и интересную тенденцию в трактовке формы предметов. На смену упоению чистой «машинной» формой и утонченному любованию силуэтами минувших эпох приходит преклонение перед мудрой простотой творений Природы. В этой экспозиции названное направление, пожалуй, наиболее ощутимо проявилось в стекле. Декоративная композиция Л. Кучинской (Калинин) «Старый парк», на наш взгляд, — одна из наиболее примечательных в этом смысле. Формы трех ваз Кучинской напоминают стволы старых деревьев: в них ощущается теплая, мягкая «неправильность», присущая живому и растущему. Круглые очертания ваз-стволов словно приглашают зрителя обойти композицию, посмотреть на нее с разных точек, увидеть «Старый парк» в движении круговорота природы. Соединение цветного стекла и гравировки передает и буйство зелени, и вихрь осенних листьев, и кружение снега, и потоки дождя. Рассчитанный на движение зрителя вокруг него, «Старый парк» привлекает этой тягой к бытованию жизни декоративной вещи в определенной среде.

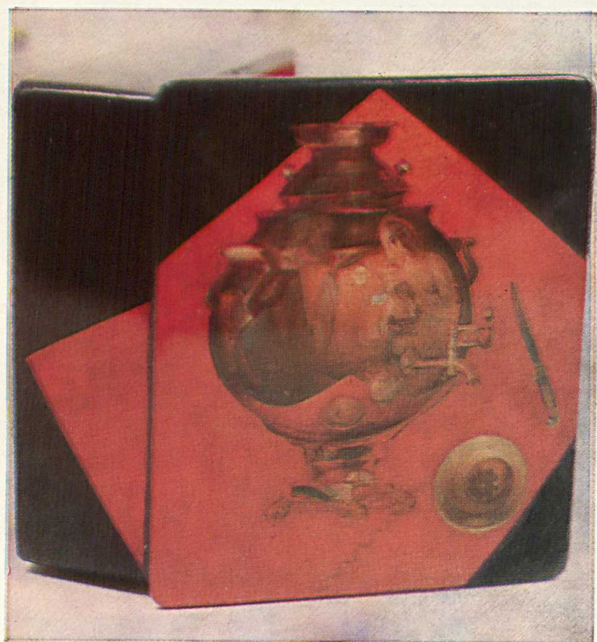
Сервиз Е. Щаповой (Ленинград) «Мелодия лета» интересен тонкой нюансировкой простой привычной формы. Каждый входящий в него предмет является вариацией на одну и ту же тему: слегка отличный от соседнего и сходный с ним, как листья на одной ветке.

Восхищение красотой природной стихии пронизывает декоративную композицию из стекла В. Бердникова «Вулкан». Выразительность силуэта трех ваз Бердникова построена на столкновении горящей, полыхающей, плывущей формы тулова сосудов со спокойной гладью поддонов и четкими гладкими отшлифованными завершениями. Из этого контраста возникает сложный образ преодоления бесформенного и чуда рождения оформленного из аморфного и безликого.

Композиция из трех ваз Т. Шушкановой (Москва) «Художник и лето» — обращение к вечной теме искусства «художник и натура», которая варьируется и в пластике форм и в декоре, включающем фигуры работающих художников. Изображения, исполненные пескоструйной техникой, дают как бы разные моменты взаимодействия искусства и природы, художника и природы. Одна из хрустальных ваз приземиста, устойчива, на ее поверхности помещены раскидистое дерево, стелющиеся травы и лежащая фигура художницы, словно вбирающей в себя краски и ритмы лета.



Л. Никитина
«Все флаги в гости к нам».
Стекло, гутная техника.
Москва



С. Козлов
Шкатулка «Чаепитие».
Лак. Федоскино
Моск. обл.

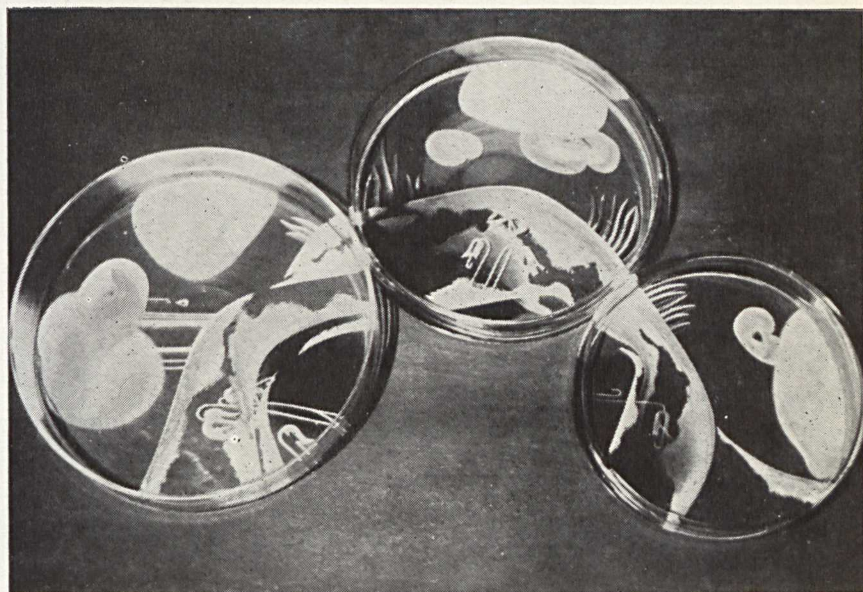


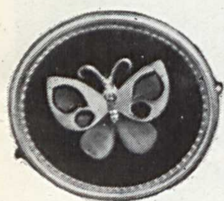
Е. Щапова
Сервиз «Мелодия лета».
Стекло, роспись.
Ленинград

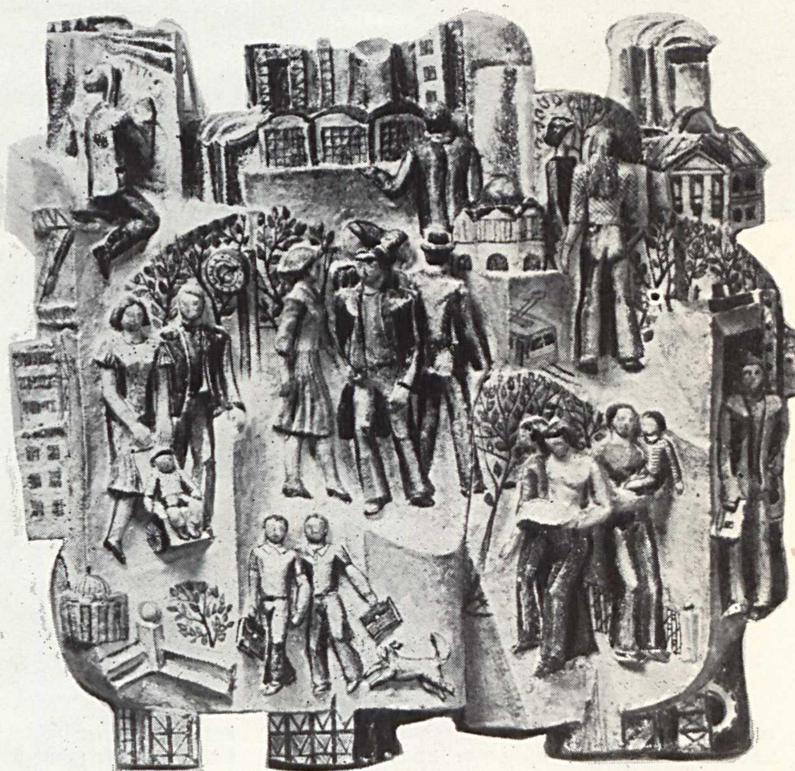


А. Иванов
Фрагмент композиции «Человек побеждает». Стекло, матовая гравировка

Н. Эверт
Декоративные блюда «Родные просторы». Стекло бесцветное и цветное, алмазная грань. Вышний Волочек









Т. Абкина
Рельеф «Рабочее утро». Шамот, глазури. Калинин

Т. Макиевская
Броши «Бабочка». Металл, перламутр, эмаль. Ленинград



П. Чусовитин
Садовница. Камень. Москва

Состояние созерцательности, растворенности в природе сменяется иным настроением, стремлением по-новому скомпоновать естественные формы и творить иной мир — мир образов искусства. Все это выражено в более удлиненных, вытянутых очертаниях двух других ваз и в ином пластическом решении изображенных фигур.
Отмеченное в работе Л. Кучинской желание включить свое произведение в определенную пространственную среду чувствуется и в композиции Т. Шушкановой. Ее вазы подразумевают восприятие с разных точек зрения, движение зрителя вокруг них. Само соединение матового декора и прозрачного бесцветного фона создает возможности для неожиданных и постоянно меняющихся эффектов совмещения изображений на разных стенках сосудов. Это обострение чувства жизни прикладной вещи в среде, в пространстве является, на наш взгляд, своеобразной попыткой преодолеть чрезмерную камерность декоративных произведений. В последние годы неоднократно подмечалась станковизация творчества молодых прикладников, тенденция к созданию самодовлеющих произведений, в общем-то противоречащих сути и содержанию прикладного искусства. Работы, представленные на этой выставке, показали, что названная особенность не преодолена. Мир, создаваемый молодыми художниками-прикладниками, достаточно замкнутый и самоценный, несмотря на то, что из их творчества уходит подчеркнутое любование культурой других эпох, нарочитая стилизация старинных предметов. Истоки этого явления — в сложнейшем сплетении объективных обстоятельств и субъективных причин, проанализировать которые в настоящей статье не представляется возможным. Тем не менее сейчас в творческих поисках молодых прикладников возникает ощущение осознания этого противоречия — чувство, которого не было несколько лет назад. В настоящее время, по-видимому, зарождается в искусстве молодых стремление к преодолению излишней камерности и замкнутости их произведений.



Г. Максимов (Чимкент). «Достархан». Шамот, 1976

Малая пластика — поиски и тенденции

Надежда Бабурина

Вторая всесоюзная выставка скульптуры малых форм стала событием в художественном сезоне 1978 года. Она продемонстрировала значительность такого явления, как искусство малой пластики, и показала, что сегодня увлечение этим видом скульптурного творчества повсеместно.

Интерес к малой пластике имеет много причин. Одна из них — в демократической направленности скульптуры малых форм, в том, что ее основное качество — повседневная обращенность к человеку — созвучно характерному для современной культуры обостренному вниманию к духовному, внутреннему миру людей. Другая — в общей сейчас перед изобразительным искусством задаче эстетизации окружающей нас среды. Малая пластика притягивает художников, наконец, тем, что предоставляет широкие возможности для творческого поиска, пластического эксперимента, импровизации.

Мобильность скульптуры малых форм, сравнительно небольшие размеры вещей позволили собрать и опубликовать эти поиски в огромной всесоюзной экспозиции, вместившей 443 работы 256 авторов. Одни из этих мастеров ограничивают свой творческий диапазон исключительно малыми формами, другие активны и в области большой скульптуры. Некоторые только вступают на творческий путь, многие имеют давний опыт практической и выставочной деятельности. Но все одинаково доказывают своими работами, что скульптура малых форм в заданном ей размере представляет собой законченную вещь, что она может нести в себе признаки монументальности, без необходимости увеличения ее. Этот вид скульптуры требует от художника четкости выражения чувств и в образном и в композиционном решениях, и в материале.

Разговор о жанровых особенностях мелкой пластики и их рамках не случаен. Термина, определяющего понятие «скульптура малых форм», не существует. Есть только размеры, принятые на международных показах,— основание вещи не более восьмидесяти сантиметров, высота — до одного метра, которыми ограничивают этот вид скульптурного творчества. Но и они колеблются. В условиях Будапештского триеннале 1978 года длина вещи доведена уже до пятидесяти сантиметров.

На Второй всесоюзной выставке скульптуры малых форм зыбкость жанровых границ сказалась достаточно отчетливо. Пример тому присутствие в экспозиции могущего служить утилитарно кувшинчика Т. Воскресенской «Козлик», керамических настенных пластов Л. Сошинской, декоративных блюд В. Ореховой и т. д. Если обратиться к мировой практике, в частности к венгерским форумам мелкой пластики 1971, 1973, 1975 и 1978 годов, то на них пластика станковая, пластика, рассчитанная на архитектуру, соседствовала с экспонатами, относящимися к области кинетики и дизайна. Чересполосица эта во многом объяснима расположенностью скульптуры малых форм на стыке пространственных искусств. Отсюда у нее много общего с декоративно-прикладным искусством, например. В полярном отношении они членятся резко, но где-то их роднит материал. Малая пластика любит фарфор, кость, терракоту, типичные в прикладном искусстве и нетипичные в большой скульптуре. Малая пластика может выдерживать промышленную обработку и тиражность, что характерно для образцов прикладного искусства и нехарактерно для станковой скульптуры. Их сближают и условия существования. Малая форма способна жить в интерьере рядом с предметами, не несущими изобразительного начала. Но при этом для нее остаются обязательными все законы большого ваяния. И не случайно о метаморфозах, происходящих в искусстве скульптуры вообще, во многом можно судить по изменениям, наблюдающимся в малых формах. Вторую всесоюзную вы-

ставку скульптуры малых форм ждали почти шесть лет. Было бы неверным думать, что в течение столь длительного периода этому жанру не уделялось внимания. Малая пластика была постоянным компонентом межсекционных советских и зарубежных показов изобразительного искусства. Демонстрировалась она и в «чистом виде» на республиканских экспозициях в России, Латвии, Казахстане, на Украине. Над малой формой ежегодно работали группы скульпторов в доме творчества «Дзинтари». Поэтому так явственно ощущалось на выставке увлечение материалом этой базы — шамотом и красными елгавскими глинами. О. Аболиня, И. Агоян, Н. Богушевская, А. Белявичус, Э. Кылычбеков, Г. Мусаев, А. Новиков, К. Суворова, Б. Ульянов, М. Холодная, З. Хабибулин, С. Худайбердыев, А. Цигаль, И. Ярошевич, В. Одинаев, Ш. Шарифов и длинный ряд других авторов продемонстрировали в экспозиции свои опыты на рижских кипсалских печах. Вещь из обожженной глины — вещь единственная. Художник, даже если очень хочет, не в состоянии вылепить точную ее копию. Кроме того, в его замысел внесут коррективы полив, плотность шамота, огонь, и на свет появится новое произведение, варьирующее прежнюю тему, форму, цвет. Эта неповторимость, разумеется, присущая совсем не только керамическим вещам, особенно притягательна и ценна сейчас, когда перед малой пластикой поставлена цель преодолеть инертность массового типового интерьера, противостоять одинаковости, стандарту. К этому есть возможности только у работ, несущих в себе живое чувство, сохраняющих тепло рук, их создавших.

Следует заметить, что Вторая всесоюзная выставка скульптуры малых форм вообще демонстрирует возросшую культуру работы с материалом, желание художников довести свое произведение до той степени готовности, что умножает его успех в экспозиции. В качестве хороших примеров этого плана можно назвать бронзы Г. Земите, Р. Мурадяна, В. Городилова, В. Галочкина, М. Переяславца, Р. Гачечиладзе, Г. Готтенберга, А. Гулбиса. В них ощущается и характер лепки, и подлинность творческой манеры их создателей и умение показать красоту этого материала, его неиссякаемые пластические качества.
Не менее интересной представляется и деревянная пластика. Разнообразится текстура дерева, в него вводится цвет. Попрежнему верны дереву М. Воскресенская, М. Смирнов, М. Неймарк, Д. Шаховской, Г. Васильев, В. Буйначев, В. Бровди.
Если судить по выставке о работе в камне, то можно сказать, что она развивается либо по пути обобщения формы, подчеркивания монолитности блока (эта направленность особенно типична для прибалтийских скульпторов), либо наблюдается склонность к акцентированию подробностей. Иллюстрацией этой связи может служить серия кызылских авторов Б. Байынды, Д. Дойбухаа, Б. Дупчура, К. Саая, П. Гриценко, В. Шошина и Х. Хертека, которые редкостно управляют камнем. Вещи их посвящены изображениям животного мира, всего того, что связано с бытом тувинских пастухов и скотоводов. Их арзланы, сарлыки, верблюды, лошади обычно не превышают 10—12 см, по при этом монументальны. Упряжки, седла, сами животные выполнены с дотошностью необычайной, но не натуралистичны. Работы кызылских художников узнаются сразу, так же, как дерево нукусцев. Вероятно, потому, что они впитали в себя навыки старого искусства тувинских камнерезов.
Несколько слов о фарфоре. Фарфор как всегда любим скульптурой малых форм, и уровень работ в нем очень велик. Раздел фарфора представлен на выставке именами А. Сотникова, А. Белашова, О. Богдановой, Г. Соркиной, О. Артамоновой, Н. Малышевой, Н. Бржезицкой, Н. Ганрио и других художников, одинаково тяготеющих к усложнению композиционных решений.
Культура работы с материалом, скрупулезность в обращении с ним превращают скульптуру малых форм в объект пристального изучения. Это создает атмосферу доверительного диалога между автором и зрителем, ощущение, что работа сделана именно для того, кто внимательно ее рассматривает, что именно ему отданы талант и мастерство художника. Однако, общение с произведениями малой пластики как бы наедине нередко сужает представление об этом жанре. Давно и упорно бытует мнение о том, что основным свойством малых форм в силу их ограниченных размеров является интимность, камерность. Но камерность жанра совсем не означает камерности тематики. В малой пластики, как и в большой скульптуре, художники выражают взгляды, чаяния, надежды своих современников. Настоящая выставка подтверждает это. Она показывает, что малая форма заключает в себе большое содержание. Нестандартно, ненавязчиво, каждый раз с личностным восприятием рассказывают о размахе саженьем нашей поступи, о ритмах нашего времени «Литейщики «Электросилы» В. Новикова, «Стройотряд» А. Меламуд, «Укладчики рельсов», «Тральщик» Ю. Тищенко, «Хозяйка полей» Г. Монаселидзе, «Строители» Е. Николаева, «Саяно-Шушенская ГЭС» Г. Праводторова, работы Ю. Чернова и Ар. Филиппова, посвященные космонавтам и т. д.
Много в экспозиции обращений к прошлому страны. Среди них «За власть Советов» М. Камышанского, «Песня революции» Г. Земите, «1919», «Воспоминание о товарищах», «Сорок первый» Л. Баранова, «За павших в бою» А. Байматова, «Май 1945» Л. Бухаидзе...
Скульптура малых форм на Второй всесоюзной выставке продемонстрировала нашу жизнь во всем ее полнокровии и разнообразии, с проблемами большой социальной значимости и темами, которые отсутствуют в монументальной пластике.

Б. Эпельбаум-Марченко (Кишинев). «Мелодии». Керамика, соли, 1977







Скульптура из покон веков развивается по двум каналам: как искусство массовых вещей и как искусство единичных произведений. Работы, представленные на Второй всесоюзной выставке, или невоспроизводимы вовсе, или требуют авторизованного тиража. Это говорит о том, что особенностью современного этапа развития малой пластики является ее стремление к уникальности. Отсюда и обращение ваятелей к выразительным, запечатлевающим рукотворство материалам — бронзе, камню, дереву, керамике. Пластмасса оказалась в арсенале одного Н. Запорожца, в оргстекле выполнены вещи у И. Кавалеридзе, В. Полякова и у коллектива, состоящего из С. Авентьева, Т. Ивановой, В. Иванова. И в первом и во втором случае авторы сумели извлечь из этих, все больше уходящих в промышленность веществ, новые образные свойства.

Прекрасными темами материнства, любви, счастья, красоты человеческого тела. Целый раздел можно было бы составить из работ, раскрывающих мир других искусств, цирка, клоунады, театра, музыки. Его взяли в свой образный строй И. Блюмель, О. Брегис, У. Кадагишвили, А. Князик, Н. Малышева, Ю. Мауриньш, А. Бржезицкая.
Как никогда на выставке изобиловал юмор. Чуть ироничным он был в композиции «Моцарт и Думанян» Д. Митлянского, показавшего музыкальное увлечение своего товарища, теплым в трогательных «Друзьях» Э. Суслиной, развеселым в острохарактерных сценках из деревенской жизни В. Трегубовой, может быть несколько осуждающим в очень выразительном рельефе Р. Маневича «Любопытство», изображающем подсматривающего и подслушивающего человечка.

Мы уже сказали, что Вторую всесоюзную выставку скульптуры малых форм отделяют от первой идентичной экспозиции шесть лет. Срок, позволяющий оценить то, что уже устоялось, уже бытует в этом жанре, увидеть перемены, которые неизбежны в нем, как в каждом развивающемся виде художественного творчества. Увидеть как трансформировалось, например, отношение к фольклорному примитиву. Если прежде художники достаточно часто прибегали к внешним приемам, иногда прямому подражанию языку народного искусства, то теперь, кажется, уже нет угрозы стилизации. Акцент переместился на изложение традиций своими собственными средствами, на переосмысление их, на передачу своеобразия национального характера, народных обычаев, взглядов, нравов. Поэтому закономерны на выставке такие вещи, как «Достархан» (чаепитие) Г. Максимова, сценки Э. Танилоо «В бане» или «Дядька Гриц женится» В. Ва-



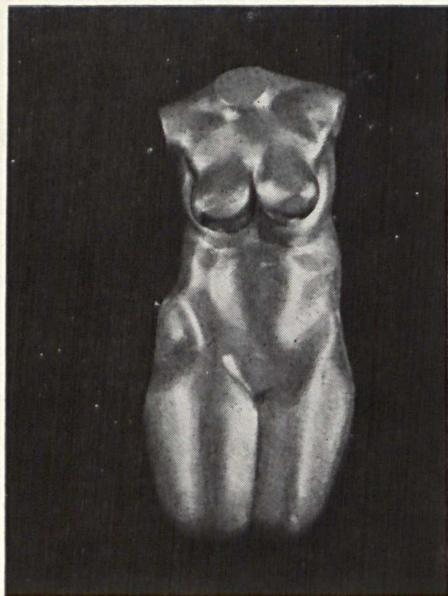
О. Малышева (Москва)
Из серии «Мастера Дагестана». Керамика. 1976

На стр. 13

М. Островская (Москва)
«Король и королева». Шамот, 1977

О. Аболиня (Рига).
«Летят журавли». Керамика, 1976

Л. Гадаев (Москва).
«Тост за погибших». Камень, 1976



В. Пельше (Рига)
«Размышление». Бронза, 1975



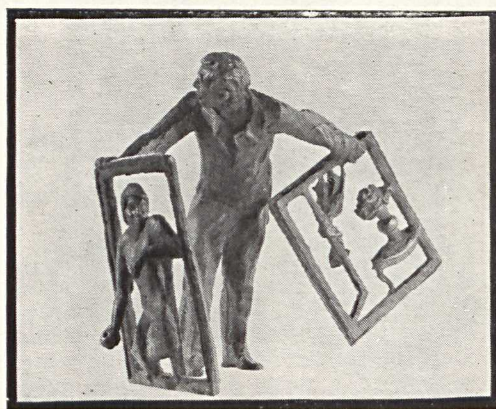
«Обнаженная»



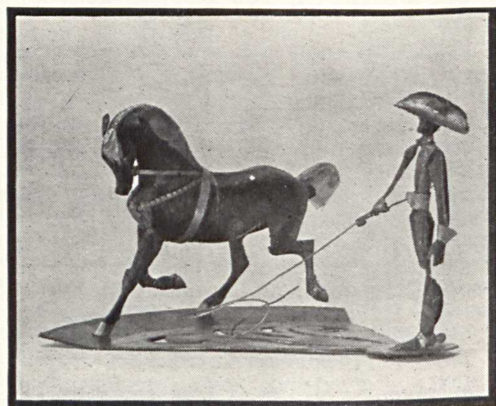
В. Пельше (Рига)
«Женский торс». Шамот, 1974

калюка, композиция О. Рапай «Народный мастер Федор Алексеенко и его персонажи». К этому ряду следует отнести удачные тиражные разработки О. Малышевой «Мастера Дагестана», «Акушинку» Т. Мусахановой, «Молодого чабана» Д. Джикии, «Старого буркутчу» Э. Кылычбекова, «Пастушку» В. Оппани, «Жаворонка» В. Синчука, «Семью каменотеса» Л. Токмаджяна и т. д.

Мы уже наблюдали на примерах наших пленэрных показов скульптуры тяготение малой пластики к открытому пространству. Экспозиция Второй всесоюзной выставки подтвердила потенцию малой формы к существованию вне интерьера. Она продемонстрировала целую галерею произведений, могущих существовать на воздухе. Не надо особого воображения, чтобы представить себе, как прекрасно будут смотреться в маленьком сквере или внутреннем дворике «Богатырь» А. Рукавишникова или «Мари и Юри» М. Микофа, «Река» Э. Упиенице или «Ива» и «Серые березы» О. Фельдбергса. Вторая всесоюзная выставка скульптуры малых форм важна своей проблематичностью. Но не менее ценима и другая ее сторона, раскрывающая возможности, которыми обладает этот вид искусства в настоящее время, и, в частности, опытов, проводимых ваятелями в надежде прийти к новым взаимодействиям фактур, соотношений массы и пространства в скульптуре. Поиски пластического образа идут широким фронтом. Иногда это путь сквозного построения, когда воздух, с одной стороны, свободно обтекая внешние контуры работы, с другой, беспрепятственно входя во все пустоты, образует просветы между массами и подчеркивает таким образом



«Художник»



Вик. Цигаль (Москва)
«Цирк». Металл. 1977

звучание внутреннего абриса. Иногда объем строится как монолитная масса, которую воздух обходит равномерно. Чаще всего скульпторы совмещают и первый и второй принципы. И еще, заметным становится сейчас увлечение ваятелей назовем ее «свободной компановкой», при которой в построение своей вещи автор включает соучастие экспозитора или зрителя. Это случаи, где слагаемые композиции, не нарушая общего замысла, можно менять местами. Сколько «игры», например, предполагает расстановка «Заседания художественного совета» З. Тенищевой, «Шахматистов» В. Андреянова, «Песни» Д. Рузыбаева, уже упомянутого «Чаепития» Г. Максимова.

Как бы, однако, ни разнились особенности пластического языка скульпторов, форма выражения видения мира у них постоянна — портрет, натюрморт, пейзаж, жанровые композиции.

Портрет на выставке открывала голова В. И. Ленина руки Н. В. Томского. Эта небольшая (12 сантиметров) вещь взята из тиража, выполненного при авторском наблюдении. Отсюда в ней сохранена вся точность авторской манеры письма, каждое прикосновение руки к глине. Именно к такому повторению, к такой работе с материалом стремится современная малая пластика.

Портретная серия выставки позволяет сделать вывод о том, что художники и в малой пластике увлечены постижением человеческой личности, выражением ее духовной значимости, ее ценности. Их интересуют образы тех, чьи имена составляют человеческую культуру. «Петр I» В. Мокроусова, «Сократ» И. Васильева, «Андрей Рублев» О. Комова, «Альбрехт





Дюрер» В. Сиротина, «Боккаччо» П. Степанова, «Гоголь» Л. Малько, «Сергей Тимофеевич Коненков» Г. Левицкой, «Пушкин» В. Думаняна — вот далеко не полный перечень портретных работ исторического плана. И тут же, чтобы не создавалось впечатления о перевесе исторической тематики, назовем произведения, знакомившие зрителя с его современниками — «Портрет игрушечника Царевского» А. Пологовой, портреты академика Яниса Страдыня В. Зейле, журналиста Юхани Лундстрема Н. Никогосяна, А. Твардовского Т. Каленковой.

В малой пластике мы наблюдаем сегодня поиски новых средств выразительности в создании портретной характеристики, уход от надоевших уже, ставших стереотипами портретов-голов. Любопытно с этой точки зрения введение в портрет атрибутики. У Л. Бугая это — столик, возле которого сидит И. С. Тургенев, у Х. Искандаряна — кафедра, с которой выступает П. Гюрджан, у А. Бородкина — рама и кисти, ими должен воспользоваться изображаемый художник.

На выставке присутствует и групповой портрет. К нему можно отнести работы «Художники» Н. Жилинской, «Художник и зритель», «Супруги Калапчины» Д. Митлянского, «Семья» С. Платоновой, которые, особенно две последние, тесно граничат с жанровыми композициями, пожалуй, даже входят в этот распространенный вид образного рассказа о жизни.

В экспозиции Второй всесоюзной выставки скульптуры малых форм было множество очень своеобразных, окрашенных живым чувством художника примеров жанровой бытописательской скульптуры. «Объяснение» Н. Малышевой, «Ожидание» В. Круглининой, «Уроки музыки» Л. Евзыковой, ее же «Прогулка», «Игра в саду» К. Рябининой, «Ленинградская афиша» Е. Беловой, «Осень» Ю. Сегаль, «Ширакская долина» Р. Гачечиладзе и многие другие вещи повествовали об обычных жизненных явлениях. Но переданные средствами искусства эти конкретные события, иногда просто единичные факты, раскрыли поэтичность повседневности, рассказали о моральных, эстетических и этических представлениях людей, об их понятии красоты, добра, правды.

В сумме художественных средств скульптуры малых форм в бытописательском жанре немалое место принадлежит натюрморту и пейзажу. Натюрморт присутствует в уже названной работе Платоновой «Семья», в композиции О. Семеновой «Ожидание». Пейзаж мы находим в «Дровосеке» С. Авентьева и В. Иванова, в композиции «Изгнание» А. Белашова, в медальной серии В. Городилова «Художник и образы». Пейзаж и натюрморт, разумеется, существуют и самостоятельно. Удачные примеры тому «Микрорайон» Ю. Сегаль и «Каток» А. Мельдера, «Осенний натюрморт» М. Скупова, «Гнездо» А. Беспалова, «Кактусы» К. Гянджяна.

Наконец, об анималистике. Этот жанр в скульптуре малых форм характеризует на сегодняшний день почти полное отсутствие у художников желания очеловечить животный мир. Они не стремятся придать зверям черт человеческого характера, не заставляют их заниматься людскими делами. Почти нет вещей, где бы животные были изображены в движении. «Зимородок» Т. Дитман, «Мамонт» Ю. Рубана, «Варан» А. Сотникова, «Единорог» А. Дудовой, «Куница» и «Петух» А. Цветкова, «Лама», «Слоненок» Н. Эпельбаума, «Носорог» А. Пановяна — это спокойные звери, не ожидающие к себе враждебности, позволяющие разглядывать себя, как и долженствует быть на самом деле. Единственное исключение в этом плане — звери А. Марца, острого, техничного, изобретательного, досконально знающего свою натуру художника. Его «Барракуды», «Вепрь», многочисленные рыбы воинственно настроены, настороженны, быстры. Мир животных, созданный Марцем, мы можем назвать, прибегнув к переносному, конечно, смыслу, миром страстей и сильных характеров. Во всяком случае таким он предстал на выставке.

Вторая всесоюзная выставка скульптуры малых форм послужила основой новых показов этого вида скульптурного творче-



Н. Эпельбаум (Кишинев)
«Ритмы». Бронза, 1977



Л. Бухаидзе (Тбилиси)
«Май. 1945 год». Бронза, 1976



Л Кремнева (Москва)
«Н. В. Гоголь». Бронза, 1977

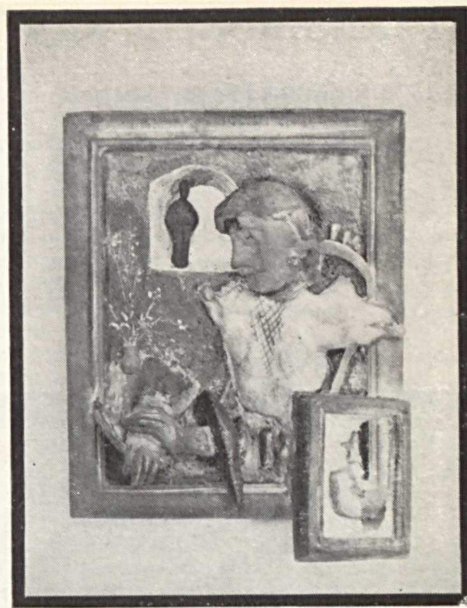
Г. Франгулян
(Москва).
«Встреча
космонавта».
Бронза. 1977



В. Зейле (Рига)
«Академик Янис Страньдиш». Бронза, 1977



А. Ненашева (Московская обл.).
Портрет Маргариты Воскресенской
Бронза, 1977



Л. Сошинская (Москва)
«Женщина у окна». Шамот, 1977

ства. Большинство ее экспонатов перешло в экспозицию мелкой пластики и V Всесоюзной выставки акварели в Манеже. Другая часть предназначена для демонстрации в республиках и за рубежом. Из ее же состава выделены участники Будапештского триеннале 1978 года. Их по регламенту четверо: Л. Гадаев, В. Горевой, Г. Франгулян и Б. Эпельбаум-Марченко.

Итак, мы увидели на выставке разных художников, разные почерки, разные образные миры. В этой разности заключен, однако, большой смысл. Она отражает многогранность Второй всесоюзной выставки скульптуры малых форм, ее многотемье, множественность творческих манер, техник, материалов. В этой разности залог движения, поиска, уход от унификации. Мы не погрешим против истины, если еще раз назовем экспозицию явлением в художественном сезоне 1978 года. Она была по-настоящему современна и проблематична. Она отразила определенный этап развития большой отрасли скульптурного творчества. Выставка продемонстрировала расцвет национальных школ, который объясняется не только тем, что у наших художников есть кладезь — коренные духовные традиции каждого народа, свойственные им особенности видения, чувство пластической формы, но и постоянным процессом творческого обогащения, выливающегося в конечном результате в своеобразие всего советского искусства.

Вторая всесоюзная выставка скульптуры малых форм событие и потому, что у нее сложился совершенно неповторимый облик. Такое не часто бывает на показах искусства ваяния. Все на этой выставке было красиво — афиша, каталог, экспозиция. Во всем был проявлен высокий профессионализм и в художественном уровне произведений, ибо трудно было отличить в ней вещь столичного скульптора от вещи, созданной в удаленном крае, и в умении из работ одного жанра сделать интересное и увлекательное зрелище.

В. Горевой (Ленинград). «Художник Еремеева». Бронза. 1977

Показывает «дулевская академия»

Дина Немчинова

Выставка Дулевского фарфорового завода, состоявшаяся в Ленинграде в залах Елагинского дворца, ярко раскрыла общий стилистический характер изделий этого крупнейшего центра советского художественного фарфора и в то же время обрисовала грани творческих устремлений отдельных авторов.

Каждый крупный промышленно-художественный коллектив, независимо от того, выпускает ли он изделия из фарфора, стекла или текстиля, по каким-то своим особенностям напоминает музыкальный театр. Ведь здесь тесно связано и производство, и массовый зритель-потребитель, и многоголосье исполнителей, и разнообразие творческих индивидуальностей ведущих мастеров. Во всем этом и над всем этим главенствует творческая воля и мысль главного «режиссера», того, кто дает основную идею, кто объединяет множество талантливых людей разных специальностей в коллектив единомышленников-творцов. Таким «главным режиссером» Дулевского фарфорового завода, его подлинным творческим руководителем является заслуженный художник РСФСР, лауреат Государственной премии имени И. Е. Репина, член-корреспондент Академии художеств СССР Петр Васильевич Леонов, который уже более сорока лет является главным художником завода. Трудно отдать предпочтение какой-либо из сторон дарования П. В. Леонова. Широта интересов, артистичность живой, темпераментной, всегда ищущей натуры накладывают отпечаток на все его творчество. Его фарфор своей бьющей через край энергией цвета, упругой силой и напряженностью форм создает вокруг взволнованную эмоциональную атмосферу. Сила творчества П. Леонова в том, что, исходя из традиционных образов и приемов, нигде не впадая в поверхностную стилизацию, он создает произведения, не просто отмеченные национальным колоритом, но пронизанные по самой своей сути радостным народным восприятием красочности мира.

Около ста штофов, бочонков и фляг объединены общим названием «Русская сюита». В них художник дал свободную импровизацию на тему старинных застольных сосудов, декорированных затейливыми шрифтовыми, геральдическими и фантастическими орнаментальными композициями.

Декоративные комплекты «Солнце», «Баллада о солнце» и «Кованый» покоряют живописной энергией, богатством и интенсивностью цвета, многообразием выразительных средств. В одном из лучших своих произведений сервизе «Золотой олень» Леонов применяет золото не как эффектный акцент, а как доминирующий цветовой элемент, создающий ощущение накала «звенящих» красок.

Творчество Петра Леонова — это гимн поэзии жизни, красоте природы. Единство оптимистического мироощущения придает его произведениям, независимо от того были они созданы в 30-х, 50-х или 70-х годах, особое эстетическое качество, кажется, что все они как будто только что вышли из творческой лаборатории художника.

Народные эстетические начала, свойственные творчеству П. Леонова, находят свое преломление и в работах художников, прошедших обучение в «дулевской академии». Торжественный титул «академия» хотя и поставлен в кавычки, но это ни на гран не снижает высокого значения тех школ творчества и мастерства, которые сложились на многих российских заводах с богатыми культурными традициями. В этих заводских «академиях» — хранителях животворных начал преемственности — создается благодатная среда, формирующая таланты молодых художников-производственников. Огранку талантов в «дулевской академии» получили такие ныне прославленные мастера, как В. Яснецов, Г. Захаров, В. Городничев, С. Медведев, К. Кукушкин, С. Аникин, В. Колосов, З. Федорова, З. Леонова, М. Лютова. У каждого из них индивидуальный почерк, художественный темперамент и излюбленная трактовка тем, но все они в той или иной мере связаны традициями школы. Всматриваясь в написанные художниками исконно дулевские розы и виноградные кисти, одновременно ощущаешь руку каждого мастера, которая чувствуется в колорите, его нюансах и деталировке рисунка. В. Яснецов — прирожденный колорист. Цветовой строй его произведений всегда гармоничен, и хотя порой он доходит до фанфарного «форте» (декоративный комплект «Праздничный»), но чаще всего близок прозрачности акварели, нежнейшему «пианиссимо» (сервизы «Рассвет», «Лимон»). В сервизе «Лунная ночь» обостренное поэтическое восприятие природы, воплощенное художником в графически лаконичном пейзаже, невольно завораживает зрителя. Несмотря на проработанность всех элементов, композиционный строй пейзажа рождает ощущение свежести художнического наблюдения, внезапности остановленного мгновения. Звучный аккорд белых, голубых тонов, свободные декоративные мазки передают едва уловимое состояние нарождающейся весны, пронизывающей сумрак лунной ночи.

Г. Захаров — художник ярко выраженного декоративного начала. В его сервизах «Голубые мечты», «Воспоминания о театре» достигнут синтез образных, де-



Г. Соркина
«Гончар».
Фарфор, подглазурная и надглазурная роспись.
1975



А. Строчилин
Столовый сервиз «Цветущий сад».
Фарфор, надглазурная роспись. 1974



коративных и конструктивных качеств. Он коренится прежде всего в том, что формы своих вещей автор создает, как правило, сам. Его сервизы несут в себе возможность многоцелевого использования. Крупные розы в нарядном сервизе «Театральный», написанные широкими, пастозными мазками, выявляющими округлость цветов, пластично сочетаются с текучестью форм предметов. Зеленый цвет удачно акцентирует звучность охристых и розовых роз, а золотые просветы вызывают ощущение их трепетного мерцания. В сервизах В. Городничева «Гроздь», «Плоды» краски горят всей силой цвета, разительно, зрелищно и, как в самой природе, гармонично сочетаются в звучном полнокровном аккорде.

Росписям декоративных сервизов С. Медведева «Вечерний», «Бутоны» присуща завидная живописная свобода. Художник, искусно варьируя традиционный мотив «розана», сообщает каждому изображению отточенную завершенность.

К сожалению, в пределах одной статьи невозможно даже кратко очертить все творческие индивидуальности художников Дулевского завода. Можно еще раз подчеркнуть, что творчество дулевских «академиков» согрето верностью традициям. В каждом их произведении чувствуется оптимизм, жизнерадостность, душевная щедрость, широкий декоративный размах, тонкое чувство цвета и его выразительных возможностей.

Как всегда рядом с опытными и широко признанными мастерами работают молодые. В творчестве В. Тодорской и Г. Соркиной главенствуют настойчивые поиски непроторенных путей, стремление найти свои темы и отвечающий им образный язык. Сохраняя преемственную связь с заводскими традициями, они значительно расширяют круг сюжетов и тематических поворотов, вводят в оформление фарфора не применявшиеся прежде выразительные средства. Декоративное блюдо «Праздник» и сервиз «Бабочки» В. Тодорская расписала характерными дулевскими розами, но выполнила их кобальтовыми красками с применением люстра. Это придало декору неожиданную свежесть звучания и особую привлекательность.

Г. Соркина украшает подарочные свадебные сервизы для жениха и невесты «Розовые напевы», «Свадебный» тончайшими, миниатюрными лепными букетиками. В изысканной трактовке деталей передано особое настроение знаменательного торжества. Включение в композицию сервиза «Свадебный» сидящего малыша-амура воспринимается как шутливый тост художника за свадебным столом.

Создание любых изделий начинается с формы. Но найти новую форму или ньюансировку старой, приноравливая ее к требованиям производства,— труд, требующий огромного напряжения. Ведь задача художников-производственников состоит не только в том, чтобы построить объемы изделия, найти силуэт, пропорцию, но и в том, чтобы художественные начала согласовать с функциональными и технологическими требованиями. Сложную проблему создания современных форм с успехом решают скульпторы А. Строчилин, О. Мухигули, А. Гузанов и Н. Борисов. Отрадно, что образцы столовых, чайных и кофейных сервизов, выполненные по их формам, представлены не только в росписях других художников завода, но и в исполнении авторов форм: «Цветущий сад» и «Театр» — А. Строчилина, «Вардзия» и «Ковровый» — О. Мухигули.

В экспозиции выставки достаточно разнообразно представлена скульптура. Фарфоровая пластика, развиваясь как искусство уникальных произведений, в то же время служит основой выпуска массовых серий скульптуры, как бы она ни была сложна по исполнению. Постоянное усовершенствование технологии расширяет возможность ее тиражирования. Любовь к языку пластики, ее выразительным возможностям и умение пользоваться всем этим всегда были наиболее сильной стороной дулевских художников. Из всех фарфоровых заводов Дулевский, пожалуй, наиболее последовательно придерживается линии выпуска серийной и массовой скульптуры. Сегодня это приобретает особое значение, так как за последние годы на заводах страны резко сократилось производство фарфоровой пластики, о чем тревожно говорили докладчики на состоявшемся весной этого года Всесоюзном совещании работников фарфоровой и фаянсовой промышленности. Дулевцы не забывают пластику, оставаясь верными и традиции и духу новых поисков.

Работы старейшего скульптора завода А. Сотникова — одно из наиболее заметных явлений всей советской фарфоровой пластики. Его «Козленок», «Гадкий утенок», «Переполох» дышат жизненной достоверностью, убедительной естественностью поз, передачей характера, повадок животных и птиц. Не случайно словно готовый взлететь «Сокол» стал эмблемой завода, это яркий, цельный, выразительный образ, заключающий в себе огромную силу обобщения. Несмотря на сравнительно небольшие размеры (всего 50 см) скульптура отмечена истинной монументальностью композиционного решения и пластического языка. В своих работах А. Сотников добивается предельной вырази-





П. Леонов
Сервиз «Свадебный». Фарфор, надглазурная роспись. 1971

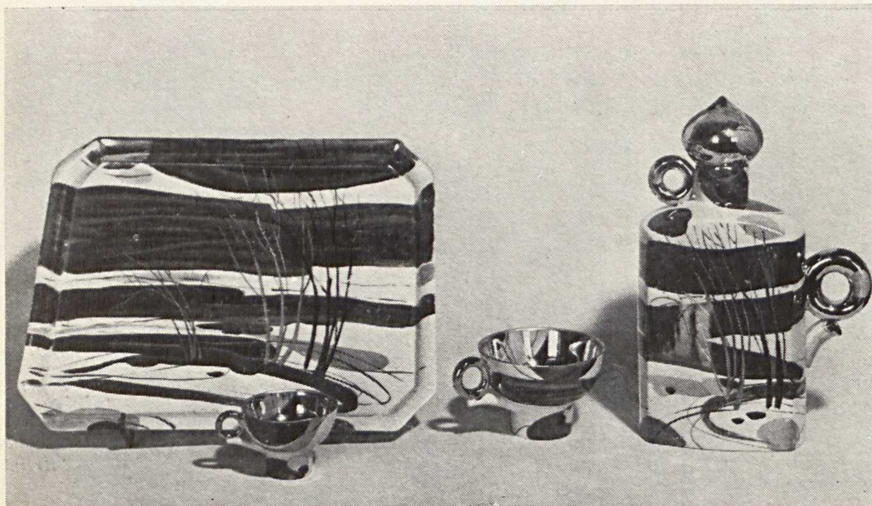
П. Леонов
Сервиз «Гербовый». Фарфор, надглазурная роспись. 1967

Г. Захаров
Декоративный комплект «Театральный». Фарфор, надглазурная роспись. 1977

Г. Соркина
«Вечер».
Фарфор,
подглазурная и
надглазурная
роспись.
1977

В. Яснецов
Комплект «Лунная
ночь».
Фарфор,
надглазурная
роспись.
1977









М. Саломасова
Декоративный
комплект.
Фарфор,
надглазурная
роспись. 1971

А. Бржезицкая
«Принцесса
Турандот».
Фарфор,
надглазурная
роспись. 1973

тельности формы, которая эстетически воздействует и без применения росписи.

Тема большинства скульптур другого видного художника завода А. Бржезицкой — театр. Туалетный прибор «Принцесса на горошине»,— это не иллюстрация к известной сказке Г. Х. Андерсена, а маленькая пьеска, каждый персонаж которой активный участник мимического представления. Скульптуры, не связанные подставкой, можно свободно передвигать, импровизируя по желанию все новые и новые мизансцены. Скульптурная группа «Ревизор», напротив, имеет монолитный объем. Но динамика единого развернутого действия — шумного застолья в доме городничего — придает ей необыкновенную экспрессивность. Великолепно переданной жестикуляцией скульптор сумела наполнить сцену ощущением сквозного действия, читаемого от одного персонажа к другому. В серии скульптур на темы пушкинских произведений «Маленькие трагедии», «Пиковая дама», «Евгений Онегин» А. Бржезицкая пользуется выразительными средствами гротеска, сохраняя реалистическую целостность художественного образа.

Чудо театрального представления занимает воображение и других скульпторов завода: Г. Чичулину, Е. Гатилову, Н. Малышеву, К. Рябинину. Сценические образы «Кармен», «Китри», «Лебедя» в исполнении М. Плисецкой воплощены в пластике Г. Чичулиной. В скульптуре «Кармен» основное — это порыв, устремленность. Подчеркнуто заостренные контуры силуэта точно выражают индивидуальность сценического рисунка. В фигуре «Лебедя» воплощена поэзия прощания с жизнью, отданной любви. По-разному решает художник и колорит этих произведений: напряженный, построенный на контрастах черного, красного и белого — в «Кармен», и, сдержанный, чуть тронутый цветом — в «Лебеде».

В скульптурных композициях Е. Гатиловой «Испанский танец», «Клоунада», «Балетный этюд» есть та непринужденность, за которой скрывается большой и напряженный труд. Особенность ее пластического языка отчетливо проявляется в трактовке обнаженного тела. Ясная логика пропорций, строгое благородство форм, сдержанная грация движений свойственны ее скульптурам «Милая», «У ручья», «У моря». Запоминающиеся произведения жанровой пластики принадлежат замечательному мастеру Н. Малышевой. Она обладает даром придавать каждой скульптуре запоминающуюся выразительность. Общим свойством ее скульптур «Объяснение», «Неразбериха», «Кружевницы» является простота и непреднамеренность сюжетных мотивов, умение выявить существенные стороны модели.

У О. Богдановой явственно увлечение фольклором, сказкой, народными символическими образами. Художественному мышлению скульптора присущи артистизм, внутреннее изящество, безупречный вкус. Большая художественная культура сказывается и в разнообразии тем и в колористическом решении этих произведений.

Из жизнеутверждающего и поэтичного мира сказки черпает вдохновение К. Рябинина. Оригинальны и по-настоящему талантливы и свежи ее работы «Сказка», «Мальвина», «Встреча», «Мир». В них отчетливо выявлен неповторимый пластический почерк автора.

При всей приверженности фарфоровой скульптуры к ясно очерченной массе, четкому проработанному контуру, и здесь проявляются новые веяния. У молодого скульптора Г. Соркиной возникли пластические решения, идущие как бы от эскизной раскованности современного рисунка. В скульптурных композициях «Музыка», «Театр», «Гончар» она самобытно сплавляет разные художественные начала в органическое целое, обогащая традиционные мотивы и приемы видением современного художника. По техническому исполнению ее вещи просто виртуозны. Они притягивают внимание ювелирной отточенностью каждой детали, изысканным колоритом, вызывая желание рассматривать их снова и снова. Г. Соркина находит свой подход и пластическую форму воплощения мифологических образов. Но за всем этим чувствуется чуть иронический взгляд человека XX века, нашего современника.

Примечательно, что завод, имеющий хорошую производственную базу, дает возможность творчески работать и московским художникам, не состоящим в штате художественной лаборатории завода. Художники А. Белашов, О. Артамонова, Г. Корзина и С. Королева могут здесь воплотить в материале свои эскизы. Такая связь художников завода со своими коллегами несомненно обогащает их искания, плодотворно сказывается на всей творческой атмосфере коллектива.

Каждая выставка — это праздник. Но даже в творческом празднике необходимо видеть то, что сковывает движение вперед. Прежде всего это, на наш взгляд, определенная тематическая узость, обедняющая талантливый коллектив. Например, большие живописные возможности открывает тема космоса с ее неисчерпаемым колористическим богатством, совершенно не затронутая художниками. Тема театра, развиваемая скульпторами, может быть раскрыта более многопланово и разнообразно. Нельзя не посетовать и на то, что навстречу Олимпийскому году дулевцы дали так мало образцов. А ведь спорт — сам по себе благодатный источник для новых сюжетов и декоративных мотивов.

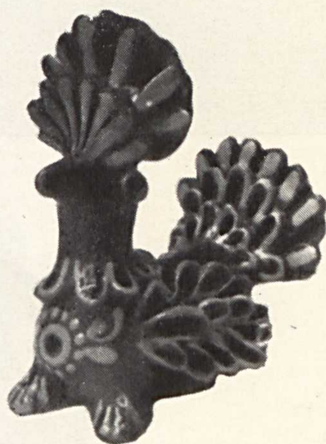
Подводя итог общим впечатлениям выставки, снова приходим к мысли, что творчеству художников Дулевского завода свойственна многогранность. Она в разнообразии и, главное, в активном и своеобразном развитии художественных традиций русского фарфора.

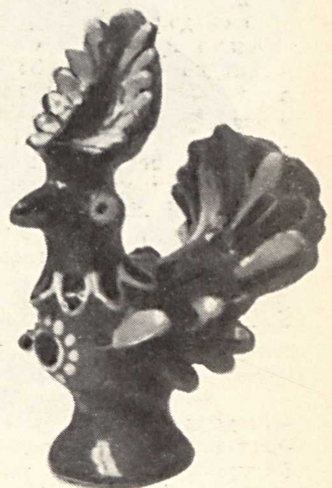
Творческий отчет мастеров Украины



В конце прошлого года в Киеве состоялась выставка народных промыслов Украины. В экспозиции были представлены широко известные и заново возрождаемые народные промыслы. Республиканская выставка выявила богатство и разнообразие традиций народного искусства и, вместе с тем, помогла обнаружить ряд важных проблем, к обсуждению которых редакция предполагает вернуться в последующих публикациях.







М. Галушко
Олень. Киев

А. Билык
Бык. Опошня

А. Билык-Пошивайло
Птички.
Опошня

Украинские
рушники

В. Омеляненко
Козел. Опошня











Ф. Примаченко
Жар-птица

Е. Вербивская
Кувшин. Косов

Н. Щербина
Декоративная
тарелка.
с. Петриковка

М. Примаченко
Две птицы
и васильковое
дерево



Русская токарная посуда

Нина Мальцева



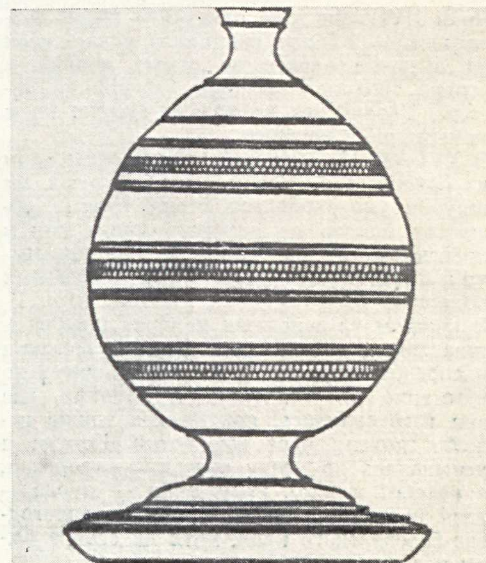
Точеная посуда из дерева — традиционный и широко распространенный предмет обихода. Всем известны изделия Хохломы, Полховского Майдана, развивающих традиции старинных промыслов бытовой точеной деревянной посуды.
В последнее время многочисленные новые предприятия художественной промышленности стали делать точеную посуду из дерева на токарной основе.
Часто встает вопрос о назначении этой посудной группы. Традиционными чашками, мисками, поставцами, ложками сервируют иногда праздничный стол, в этом присутствует игровой момент — «как в старые времена». Но порой внешний вид этих вещей, плотно раскрашенных яркими цветочными композициями или покрытых блестящим лаком, вызывает сомнение в их утилитарности. И в таком случае они служат просто украшением интерьера. Выпускается много мелких сувенирных изделий в виде карандашниц, вазочек, различных коробочек, которые не находят достаточного применения из-за малой вместимости или невысоких эстетических качеств.





К чисто декоративным призваны относиться предметы, покрытые сплошь орнаментальной резьбой. Но отсутствие органичного единства пластики точеной формы и резьбы снижает художественные достоинства этих предметов.
Конечно в наше время навсегда в прошлое ушло массовое производство точеной деревянной посуды. Но все же сегодня жива потребность в вещах, сочетающих в себе декоративные и утилитарные функции, нужны различные чашки и миски для салатов, блюда для овощей и фруктов, кондитерских и хлебобулочных изделий, коробки для хранения галантереи и других, не лишних в быту предметов, кухонная утварь, наборы легкой компактной походной посуды, в которой можно использовать традиционную форму складывающихся одна в другую чашек, закрывающихся общей крышкой...
Токарный способ обработки созвучен современным требованиям производства, так как заключает в себе возможность соединения механического и рукотворного. Токарь управляет резцом вручную, что позволяет создавать многочисленные варианты одной и той же формы. Большой спрос и современная технология, казалось бы, способствуют процветанию этой традиционной отрасли народного творчества. Однако при всей благоприятной общей ситуации целесообразность выпускаемого ассортимента точеной посуды как декоративных произведений, так и утилитарных предметов, которые можно увидеть на прилавке в магазине, вызывает сомнение. В основном, это вещи с яркой росписью или резным орнаментом, разработанным по мотивам народного искусства того или иного региона. Часто в таких изделиях форма вторична или вообще безразлична к декору. Нередко резьба и роспись выглядят очень плотными, перегружают поверхность вещи, инородно смотрятся на ней. Резьба и живопись, чаще всего выполненные с большой тщательностью, никак не соотносятся с плотностью, текстурой, фактурой дерева.





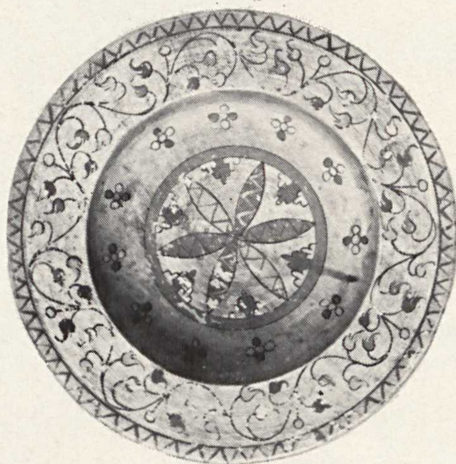
Вновь организованные производства, как правило, используют принципы формообразования старых промыслов и это еще более обедняет форму. Декор на таких вещах не входит в существо предмета, становится накладным украшением. Все это вынуждает вспомнить об одном из самых распространенных некогда ремесел — токарей-посудников, мастеров создания бытовой пластики. Токари-посудники умели ценить форму и сделанную именно на токарном станке, так как она издавна осмысливалась ими в изготовлении бытовой вещи, которая была не только утилитарно необходима, но и служила украшением. В народной среде любой предмет в доме ценился и поэтому эстетически осознавался. История ремесла токарей-посудников уходит корнями в далекое прошлое России, имеет богатые разнообразные традиции как в образовании форм посуды на токарном станке, так и в различных способах ее декорирования.
На территории СССР археологами найдены остатки бытовых предметов из дерева античного времени. Обнаружены их изображения на надгробиях I в. до н. э. — II в. н. э.
Мы можем изучать опыт античности в производстве точеной посуды, в основном, по коллекциям дорогих сосудов, преимущественно туалетных коробочек (пиксид), из твердых пород дерева — самшита, наплывов пихты, хранящихся во многих музеях мира. По заключению ученых, среди них есть примеры первоначального образования посудной формы из дерева именно токарным способом — это пиксиды в

виде прямых круглых столбиков. Для античного производства характерно единое решение технических, конструктивных, декоративных задач. Токарный способ применялся не только для создания формы посуды, но и для ее украшения. Глазковый орнамент, всевозможные врезы, выпуклые валики на различном расстоянии друг от друга создавали многообразие ритмов декоративных решений. Использовались греками и сочетания различных материалов. Бронзовые ободки и накладки на деревянных сосудах служили украшением и имели конструктивное значение — укрепляли края и стенки. Археологи утверждают, что точеные сосуды распространяются с продвижением античной культуры и техники.

Это заключение, может быть, раскрывает завесу над широким бытованием именно деревянной точеной посуды в средневековом Новгороде, своеобразном центре русской культуры, где греко-славянские традиции успешно сочетались с западноевропейскими.

На территории средневекового Новгорода в пластах X—XV веков найдена уникальнейшая по своей величине и степени сохранности коллекция деревянных предметов, в которую входят и 1100 точеных сосудов и их обломков местного производства. В основном это массовая столовая посуда, она обнаружена во всех домах — от очень бедных до самых зажиточных.















По реконструкциям форм посуды X—XV веков можно судить о том, что в средневековом Новгороде уже существовали все традиционные формы русской точеной деревянной посуды: чаши, чарки, мисы, блюда, ставы, ставцы, братины, кубки, солонки, известные из архивных документов XV—XVII веков, музейных коллекций посуды XVIII—XIX веков. Интересно, что формы точеной деревянной посуды X—XV веков наиболее разнообразны и развиты, чем в посуде позднейших времен. Можно говорить о высоких художественных качествах этих изделий. Сделанные из ясеня и клена, без каких-либо дополнительных украшений (хотя новгородцы владели техникой росписи красками и художественным выжиганием — несколько декорированных деревянных изделий было найдено) в естественном цвете и текстуре материала они очень красивы, поражают высокой культурой, логичностью построения форм именно токарным способом. Всевозможные профилировки не только украшают, но органически входят в конструктивное строение предмета. Особо красивы сосуды на стоянах с крышками и без них. Они отличаются изяществом пропорций, разнообразием силуэтов, сложностью пластической разработки стоянов.

На Руси до XV века токарное ремесло было городским, в деревне токарь встречался редко.

Но в XVI веке уже отчетливо выделяются целые районы, специализировавшиеся на выделке одного из самых ходких в стране товаров — точеной деревянной посуды. Теперь это не только города, но и монастыри и деревни.

В XVI—XVII веках этот вид посуды один из основных в России — стране лесов, он широко употребляется всеми слоями общества вплоть до царского двора как в повседневном быту, так и для украшений праздничных застолий и различных подарков.

В каждом из основных центров производства посуда отличалась формой выточки и способом отделки и это принималось во внимание потребителем. В районах, где она изготовлялась, покупались также изделия других мест выработки. Посуда и называлась по месту выделки — тверская, с резным узором, калужская — продавалась на всех больших ярмарках вологодско-белозерского края, хотя на севере были и свои центры ремесла.

По всему государству славилась кирилловская расписная или с подписными венцами посуда, выделывавшаяся в Кирилло-Белозерском монастыре и близлежащих к нему селах, имела широкое распространение и карельская деревянная посуда из капа.

Столица государства Москва поставляла расписную золотом и красками деревянную посуду — братины, подписанные золотом, братины красные, венцы подписаны золотом.

Московской называлась посуда, которая производилась в округе города, в частности в селе Клементьево, расположенном у стен Троице-Сергиева монастыря и принадлежавшем ему. Из села Клементьева выходила посуда, известная под названием «троицкой».

В XVII веке на московский рынок привозили деревянную посуду также из разных городов и уездов Поволжья, в том числе из Арзамасского и Нижегородского уездов.

Из различных документов тех времен известно, что посуда продавалась белая, олифляная, крытая суриком или киноварью, с подписными венцами, расписанная красками и золотом, украшенная резным узором. Ценился товар и за качество материала, из которого был сделан. Различалась посуда: репчатая (из капа) — наиболее дорогая; подрепчатая (из древесины, промежуточной между каповым наслоением и стволом дерева), из прямизны (из ствола дерева), клеповая, липовая, березовая и т. д.

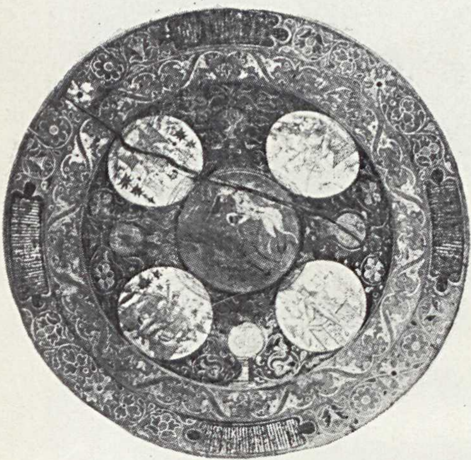
Уже в XVI веке на местах массового производства точеной деревянной посуды существовало разделение труда, были ремесленники-токари, создававшие формы посуды, олифлянщики (покрывающие ее олифой), судописцы (расписывающие и подписывающие ее).

С XVIII века деревянная посуда в привилегированных слоях русского общества, в дворянской среде заменяется фаянсовой, фарфоровой, стеклянной.

Но в музеях страны можно встретить искусно выточенные из дорогих пород дерева дорожные столовые приборы или отдельные предметы XVIII — начала XIX веков — кружки, кубки, коробочки тонкой работы, часто со сложной разработкой пластики формы, отделкой из драгоценных металлов или украшенных цветочной росписью красками и золотом в духе общих стилевых направлений декоративного искусства данного времени. Не исключено, что среди этих изделий есть созданные в дворянских токарнях, так как вытачивание художественных предметов из дерева и кости стало широко распространенным увлечением образованной аристократии XVIII века. Работа на сложных







отечественных токарно-копировальных станках была способом поощрения русской технической мысли, знаком приобщения к научно-техническому прогрессу.
Токарное искусство в XVIII веке достигло своего расцвета. Но если в привилегированных слоях русского общества деревянная точеная посуда теряет свое бытовое назначение, носит, в основном, уникальный, подарочный характер, то в крестьянской среде потребность в ней возрастает, ее производство все увеличивается и становится повсеместным.
Простые токарные станки усовершенствуются, делаются более мощными, оснащаются приспособлениями для конной и водяной тяги. В конце XVIII века появляются первые производственные объединения. Выделяются кулаки — промышленники, владельцы токарен, пользующиеся наемной рабочей силой. Но наряду с ними продолжают существовать многочисленные мелкие ручные токарни.
Форма деревянной крестьянской посуды в XVIII—XIX веках не остается неизменной, традиционная и утилитарно оправданная, она незаметно попадает под влияние увиденных токарями форм новой дворянской посуды. Употребляются в крестьянском быту тарелки с бортами, похожие своей округлой смягченной формой на фаянсовые кружки с крышками, напоминающие господские металлические, бокальчики и стаканы, наподобие стеклянных. Эти предметы часто не расписывались. Праздничные и подарочные покрывались росписью. Но она была не такой сложной и нарядной, почти сплошь закрывающей расписываемую часть поверхности предмета, как в XVII веке, а более простой, свободно располагающейся по гладкокрашеному фону.
Крестьянская посуда XVIII — начала XIX века хороша выделкой, чистотой обработки материала. Тонкой выточкой отличались изделия вятских мастеров из дорогих пород дерева.
Насколько высоко было ремесло токарей этого времени можно судить и по воспоминаниям современников. Очень яркое описание качества русской крестьянской деревянной точеной посуды оставил англичанин Г. Реман, который побывал на знаменитой Макарьевской ярмарке близ Нижнего Новгорода в 1805 году. Он видел: «Длинный ряд возов с необходимой в домашнем быту деревянной посудою, из коей многие статьи могут почесться редкостями своего рода. Все это выточено из липового дерева... Чаши... с крышкой, содержат внутри себя до 40 меньших, которые вкладываются одна в другую; это истинные образцы токарного искусства. Почти вся посуда, служащая для сельской роскоши, весьма хорошо покрыта желтым или темным лаком, украшена снаружи позолоченным или посеребренным бортиком: большая часть ее делается в деревнях Семеновского уезда» [1].
И из этого письменного источника можно получить представление, что в это время уже особое значение имел семеновский центр по выработке точеной посуды и при этом имела она не только традиционную для этих мест хохломскую роспись по олову с закреплением ее олифой, но и другие типы декора.
Семеновская посуда была распространенным товаром на рынке XIX века. Она огромными партиями развозилась не только внутри России, но доставлялась через Астрахань в Хиву, Бухару, Персию и другие восточные страны, выработался даже особый тип формы этой посуды для продажи за границей — чашки, называемые «монголками».
Со второй половины XIX века недорогая промышленная посуда из более удобных для использования в быту материалов — стекла, фаянса, фарфора, эмалированного металла — становится доступной для всех слоев населения. Изделия промыслов деревянной посуды должны были стать дешевле остальных видов посуды, что, конечно, не могло не отражаться на ее качестве.
Простые формы деревянной посуды: мисы, большие артельные чаши, блюда, солонки, которым все-таки нельзя отказать в пластической ценности, зачастую без всякой отделки или только покрытые олифой или гладкокрашеные, бытовали во многих областях России вплоть до 20-х годов нашего столетия.

В деревнях, вдали от городов и больших дорог: на севере, в Ярославской и Костромской губерниях, а может быть и в других местах, существовала в эти времена традиционная расписная деревянная посуда для сельской роскоши и подарков. С начала XX века точеная деревянная посуда, теряя свои позиции необходимой в быту утвари, приобретает другое назначение — сувенирное. Проблема возрождения ремесла, интересовавшая художественную общественность того времени, коснулась и этого, одного из самых распространенных форм русского ремесла. Методика процесса обновления ассортимента токарной посуды на примере хохломского промысла хорошо известна: создавались изделия «под старину» по готовым эскизам художников-профессионалов, пытавшихся приспособить их ко вкусам городского покупателя. Это были сухие стилизованные формы псевдорусского стиля в сочетании с отголосками стиля модерн, призванные служить украшением интерьера городской квартиры.

Трансформация форм традиционной токарной бытовой пластики происходит и сегодня. Пример тому изделия Хохломы. В создании ассортимента посуды на новой фабрике «Хохломская роспись» в Семено-



ве сочетаются заимствования форм древнерусской деревянной посуды с современной пластикой посудных форм из других материалов.
В Ковернинском районе — старом традиционном центре производства хохломы — делают формы более простые, близкие к образцам деревенской деревянной посуды XIX века.
В целом на Хохломе мастерство токарей-посудников сводится к точному и чистому изготовлению тиражей определенного ассортимента продукции по образцам-эталонам. Такая организация работы затормаживает естественный творческий процесс ручного труда мастера. Главный смысл производства современной Хохломы не создание утилитарной удобной деревянной посуды, а стремление показать на ней искусство богатой хохломской росписи, поэтому, может быть, недостаточное внимание уделяется совершенству изделий в целом. Иногда они выглядят неестественно, вычурна пластика форм, очень сложна композиция росписи, чрезмерно плотной кажется ее живопись. Другой подход в создании токарных форм у мастеров села Полховского Майдана Горьковской области. Работая на дому, не ограниченные никаким ассортиментом, мастера имеют возможность каждую вещь делать немного иной. В подходе к изготовлению вещи у них скорее всего превалирует скульптурное начало.
В стране существует еще много производств, выпускающих деревянную точеную посуду, но особых достижений в этой области они не имеют.
Поиски формы на традиционных и новых предприятиях следовало бы направлять на изучение и творческое понимание исторических традиций производства русской деревянной точеной посуды. При этом прежде всего необходимо учитывать, что на Руси каждый район имел свои существенные отличия облика деревянной посуды. Вновь созданные современные производства проявляют известную заботу о формировании местного стиля росписи токарных форм, но форме, всему изделию в целом не придают должного значения. Нельзя забывать, что развитие форм бытовой пластики всегда происходило с учетом эстетических потребностей народа и в русле общих стилистических требований времени.
Современная предметная среда включает в себя огромное разнообразие форм. Это результат бурной эволюции пластических искусств, стилевого многообразия современного искусства и широты художественных вкусов современного человека. Это и результат активной работы художников по созданию предметной среды. На фоне такого активного развития форм всей современной жилой среды, снижение интереса к форме изделия в народных промыслах неизбежно приведет к снижению их общей художественной ценности. Это не может не заботить всех, кому дорога судьба народного искусства.
Специалисты, занятые вопросами формирования современной материальной культуры, все чаще обращаются к традиционному народному принципу формообразования предметной среды — комплексного и эстетически полноценного. Единство функции и формы вещи, образа вещи и специфики материала — эти достижения народных мастеров одна из плодотворных и продуктивных традиций народного искусства.

---

[1] *Г. Реман.* Путешествие на Макарьевскую ярмарку. — «Северный архив», СПб., 1722, с. 201, 202.

Со зрителем один на один

Стелла Базазьянц



О. Филатчев
«Человек и природа»

Роспись, темпера. 1977
Актовый зал научного корпуса Никитского ботанического сада. Ялта

Бывают художники, творчество которых ориентировано на выражение эпохи, на то, чтобы стать зрительным символом времени. Олег Филатчев — не из их числа. Его работы не прочтешь как запись общественных тревог и надежд. Темы его росписей просты и ясны, композиции безыскусны, герои мечтательны и застенчивы.

Не претендуя на вечность, на метафорическое обобщение, но выражая свое время с добросовестной поэтической искренностью, Филатчев создает пластическую летопись жизни людей конца XX столетия. Его росписи не только о времени, они и для времени.

Монументальное искусство последних десятилетий приучило нас к обобщенным формам, броской декоративности, грубоватой метафоричности. Зашифрованная символика подчас скрывала пустоту содержания, выразительность движений подменялась многозначительностью поз, обобщенная пластика фигур напоминала плакатные однодневки. Крупномасштабность композиций и чрезмерная брутальность образов снижали гуманистический пафос мозаик и росписей. А вот работы Филатчева всегда сделаны по человеческой мерке, их хочется рассматривать долго, подходить близко, открывать для себя новые черты и достоинства.

Его монументальные произведения восстанавливают в эстетическом балансе нашей культуры нечто существенное: поэтическое отношение к жизни, к человеку, деревьям, цветам. Торжество подлинности — вот что прежде всего бросается в глаза, когда вглядываешься в его композиции. И это не случайно: в стремлении к подлинности суть филатчевского творчества.

Гуманистическая направленность художника достаточно ярко выражалась и в прежних его произведениях. Последняя работа (о которой речь впереди) еще раз подтвердила неслучайность избранного Филатчевым пути. В основе его метода лежит ориентация на простые, а тем самым, вневременные человеческие ценности, на самого человека.

Беглого взгляда на любую работу художника достаточно,



чтобы определить источник, который питал вдохновение автора. Серьезное изучение фресок итальянского кватроченто открыло перед Филатчевым нечто новое и прекрасное — поэтику реалистического воспроизведения жизни, красоту не условного, не обобщенно-метафорического, а бережно-тактичного изображения человека и окружающей его среды.

Увлечение искусством Возрождения рано или поздно приходит к каждому поколению художников. Приходит не как мода, а как внутренняя потребность, продиктованная необходимостью проверить приобретения и потери современных эстетических представлений, разобраться в собственных возможностях. Искусство стенописи великих итальянских мастеров особенно близко Филатчеву, потому что в нем — требовательный урок высокого гуманистического отношения ко всему, что связано с человеком, его культурой, его средой. Но не только этот урок извлек советский художник из поездки в Италию. У мастеров Возрождения он научился серьезному отношению к «выделке вещи», которая, по слову Маяковского, «делает разницу между поэтами».

Филатчев пишет тщательно и увлеченно. Он любит предмет своей работы, ее ход и результат. Ему доставляют радость точность рисунка, характерность детали, найденность поз и жестов. Есть даже любимые позы, он их повторяет почти в каждом произведении.

Фактура его письма ровная, гладкая, живописный мазок едва проступает. Он стремится «отшлифовать» вещи до полной законченности. К сожалению, условия работы на стене редко позволяют художнику «дожать» вещь до конца. Поэтому то, что не бросается в глаза при беглом осмотре, замечаешь, присмотревшись внимательно: одежда некоторых персонажей не прописана, а покрашена, недостаточно тщательно прорисованы отдельные куски пейзажа, как-то уж чересчур «бегло» написано небо, во всяком случае это сделано ниже филатчевских возможностей.

Встречи с новой росписью Олега Филатчева я ждала с особым любопытством. Казалось, что уникальная среда Никитского ботанического сада дает основания для необычного решения. Однако впечатление оказалось самым неожиданным. Какое-то дерзкое своеволие сквозило во всем, что сделал художник. Дерзкой казалась и капитуляция перед беспомощной архитектурой, и повтор уже известных по другим росписям персонажей, и обращение к старому композиционному приему, и эта пресловутая беседка, «прорывающая плоскость». Что касается познавательно-позитивной программы росписи, основанной на принципе «стороннего взгляда», то и она не нова. Зритель уже знаком с этим по таким работам автора, как «Казачья свадьба» и «Студенты».

Крымская роспись решена обычным для художника приемом: предельно приближена к зрителю, но все же «не впускает» его в себя. Композиция решена не снизу вверх, а из глубины навстречу зрителю, создавая тем самым зону «зрительного притяжения». В таком подходе много от проторенессансных принципов, которые (я это знаю со слов художника) очень ему близки. В то же время место героя, которое в перспективно организованном пространстве кватроченто было главным, здесь нарочито не акцентировано. Персонажи росписи являются героями повествования все вместе, они и крымские парковые пейзажи равномерно заполняют плоскость.

Композиция, как это всегда бывает у Филатчева, решена «враспор», то есть написана от пола до потолка, что значительно усиливает эффект присутствия, предельно приближая зрителя к изображению. К сожалению, почти все свои работы художник написал в плохой архитектуре, в тесных помещениях, лишенных необходимого отхода, и кстати сказать, написал, совсем не заботясь не только о физическом функционировании росписи, но и о ее сохранности. Композиция начинается прямо у пола: нет ни орнаментального фриза, ни декоративной панели, отделяющей (и ограждающей) роспись от рабочего пространства помещения. Художник выходит к зрителю один на один, открыто, даже простодушно. Как же нужно верить в культуру зрителя, чтобы так смело и щедро дарить ему свои произведения! Однако, авторская «расточительность» имеет, помимо этого, и свои прозаические основания: сжатые сроки, подключение художника к работе лишь на заключительном этапе строительства, когда заказчик, как говорят, наступает на пятки. Спешка и первозность не дают возможности работать углубленно и сосредоточенно, доводить произведение до ювелирной отточенности, что-то менять или уточнять в архитектуре. Поэтому многие упреки правильнее было бы адресовать архитектору. Вызывает сожаление: художник еще ни разу не работал в условиях, достойных его дарования, в архитектурном пространстве, логика которого требовала бы живописного повествования. Заниматься же «архитектурной косметикой», как это делают сейчас многие наши монументалисты, Филатчев принципиально не хочет, а может быть и не умеет. А ждать каких-то идеальных условий, в которых наилучшим образом раскрылся бы его дар живописца-монументалиста, не имеет права. У человека одна жизнь и жажду творчества он должен утолить во что бы то ни стало.

Тем не менее существуют определенные профессиональные правила размещения росписи на стене, нарушать которые все же не следует. Думается, что автор в данном случае не соблюдал этих правил: торчащие из стены штепсели, дверные наличники, неряшливые углы и стыки отвлекают внимание, разрушают размеренный и возвышенный строй росписи.

Мне казалось, что «героем» крымской росписи могла стать природа в том ее уникальном своеобразии, которое присуще только ботаническим коллекциям. Дарование Филатчева с его зоркостью глаза и точностью кисти вполне соответствовало бы такому подходу. Но автор избрал другой путь. Его роспись на тему «Человек и природа» построена так, чтобы, запечатлев некоторые особенности Никитского сада, показать и человека на отдыхе, любующегося красотами этой земли. Необходимость угнаться за двумя зайцами понятна: тут и требования заказчика, и сверхзадачи самому себе. В результате и та и другая тема оказались как-то скомканными: пейзаж не везде достигает высот эпического звучания, местами он схематичен, персонажам не хватает образной полноты, они эскизны, прописаны, по сути дела, лишь лица. Жаль, что он избрал такое решение.

Тем не менее в росписи много хороших пейзажных кусков: старая пиния, клумба, цветы. Особенно цветы. Они написаны с натуры, как говорят, «прямо в холст», написаны с любовью и увлечением. Природа в крымской росписи, хотя она, как я уже отметила, не главный, вернее не единственный предмет изображения, в то же время и не просто фон: именно благодаря природе в росписи господствует как бы вечный солнечный день, который делает живопись отчетливой и немножко жесткой.

Понятие «вечный солнечный день», естественно, включает и цвет. У Филатчева свои счеты с цветом. Краски Филатчева активны, ярки, пестры.

С помощью интенсивного цвета художник утверждает ведущую роль пейзажа в росписи, который, конкурируя с людьми, вытесняет их с передовых позиций. Возникает ощущение какой-то обособленности людей друг от друга, самодостаточности природы. Возможно, это происходит от того, что фону не хватает некоторой живописности, того оптического единства, которое необходимо для слияния фигур с пространством и красок со светом. О Филатчеве не скажешь «тонкий живописец, красочно воплощающий жизнь». Цвет у него уж как-то слишком господствует, он побеждает и свет и тень, «цветное» изображение побеждает пространство. От этого страдает целостность, теряется единство.

При внимательном изучении росписи убеждаешься, что художник оперирует несколькими заветными приемами, дающими ему возможность удержаться в стенописи на высоте большой поэтической правды. Приемы эти им выстраданы и найдены, он в них верит и не отступает от них в каждой последующей работе. Прежде всего — это так называемый «резкий фокус», плотный цвет, декоративно-фризовый композиционный строй, уплощенная орнаментальность фигур и, наконец, позы — излюбленные филатчевские застывшие «предстояния». Частое употребление определенных приемов — не прихотливый каприз художника или укоренившаяся привычка. В подобных повторах ощущается настойчивое желание выразить по-своему соразмерность человека и всего, что им создано, обжито, освоено, что несет печать его присутствия. И главное — утвердить человечность мерилом всех вещей, отправной точкой восприятия окружающего. Вот, пожалуй, основные особенности почерка Филатчева, которые дают возможность говорить о стиле художника.

Творимый художником мир зрителен. Он завораживает нас своей обманчивой оптической похожестью. В основе такого метода лежит, как мы говорим сегодня, визуальное мировосприятие, а это значит, что художник не только изображает, но и преображает впечатления жизни, создает новую природу, новый мир образов. Он как бы выводит художественную формулу увиденного. В то же время в крымской росписи есть что-то, что позволяет ей стать «по ту сторону» строго натурного материала. Это «что-то» есть особая дистанция, особая погруженность изображения в иллюзорное пространство, которое отчуждает его от зрителя. При таком построении перспектива, дистанция становятся не просто явлениями композиционного порядка, но приобретают смысловое психологическое значение. Реализуя свои замыслы на плоскости стены, художник как бы изымает их из реального пространства и переносит в пространство живописной иллюзии. Оттого персонажи росписи нам кажутся не контактными, природа — застывшей на какое-то мгновение.

менность, а не другого, непохожего на себя. Разве не в варьировании определенных композиционных, пластических, формальных приемов, не в утверждении тех или иных характерных персонажей, не в пристрастии к «отделыванию вещи» скрыта тайна уникальности художественной манеры? Именно все эти особенности, как устойчивые качества, составляют отличие одного мастера от другого.

И все же неистребимая потребность открытий заставляет нас, зрителей, ждать нового. Наверное, вот в этой парадоксальности требований — залог зрительского неравнодушия. Мне, зрителю, хочется видеть в каждой следующей росписи Филатчева что-то такое, что еще не встречалось в его работах. Но в то же время, меня, наверное, разочаровало бы, а может и озадачила неузнаваемость филатчевского почерка. Итак, что же такое самоповторение? Если художник является автором особой, только ему свойственной образно-пластической системы, он работает в ее пределах, лишь варьируя ее основные принципы.



Лиризм и затаенная патетика, нечто от вневременного начала — вот что сообщает произведениям Филатчева, несмотря на подчеркнутую иллюзорность, качества монументальности и долговременной значительности.

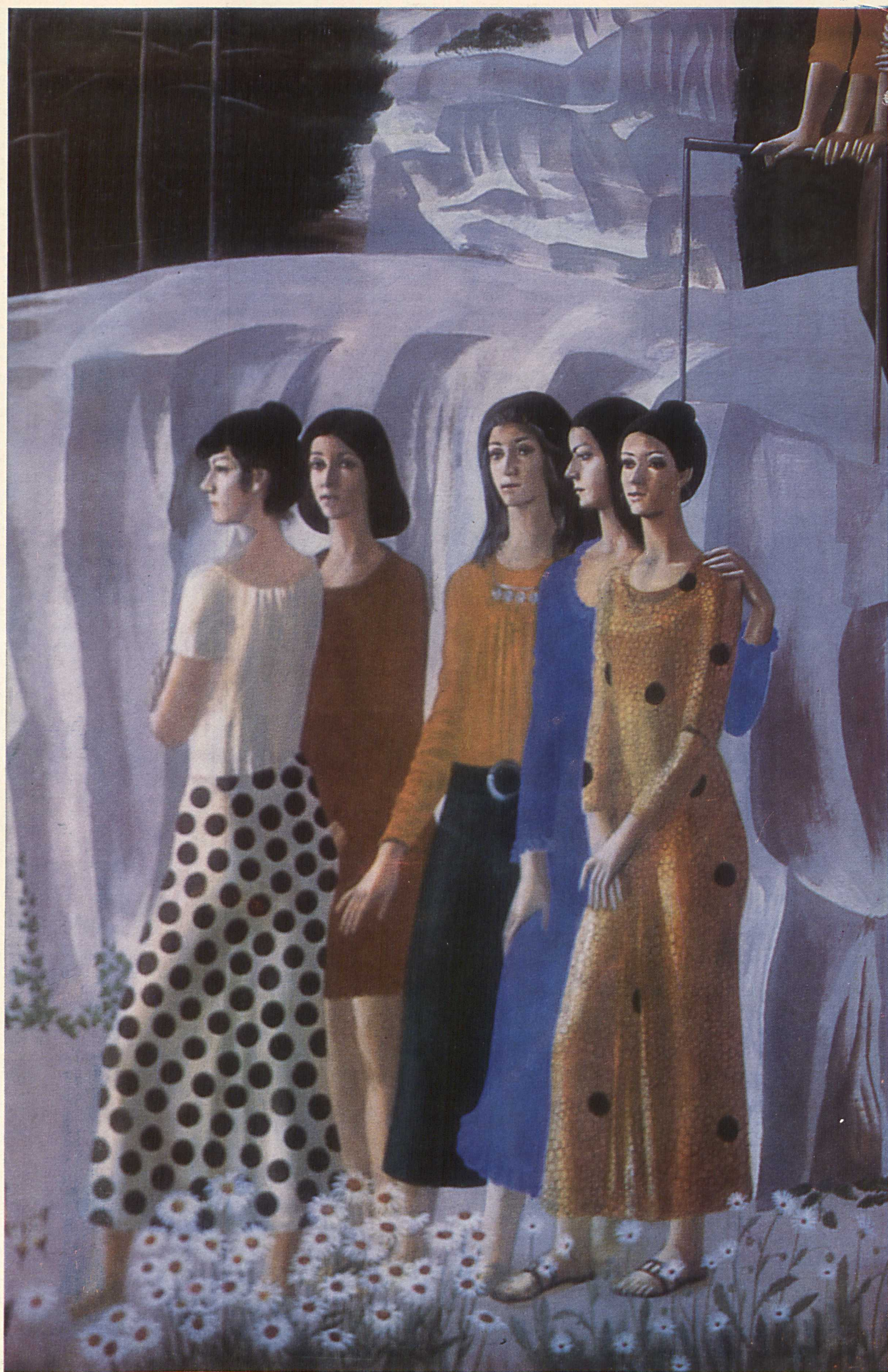
Монументальное искусство создается для зрителя, но оно, как впрочем и всякое искусство, предполагает непременную «дистанцию общения». Иначе монументальная живопись выродится в декоративное оформительство, в прикладничество.

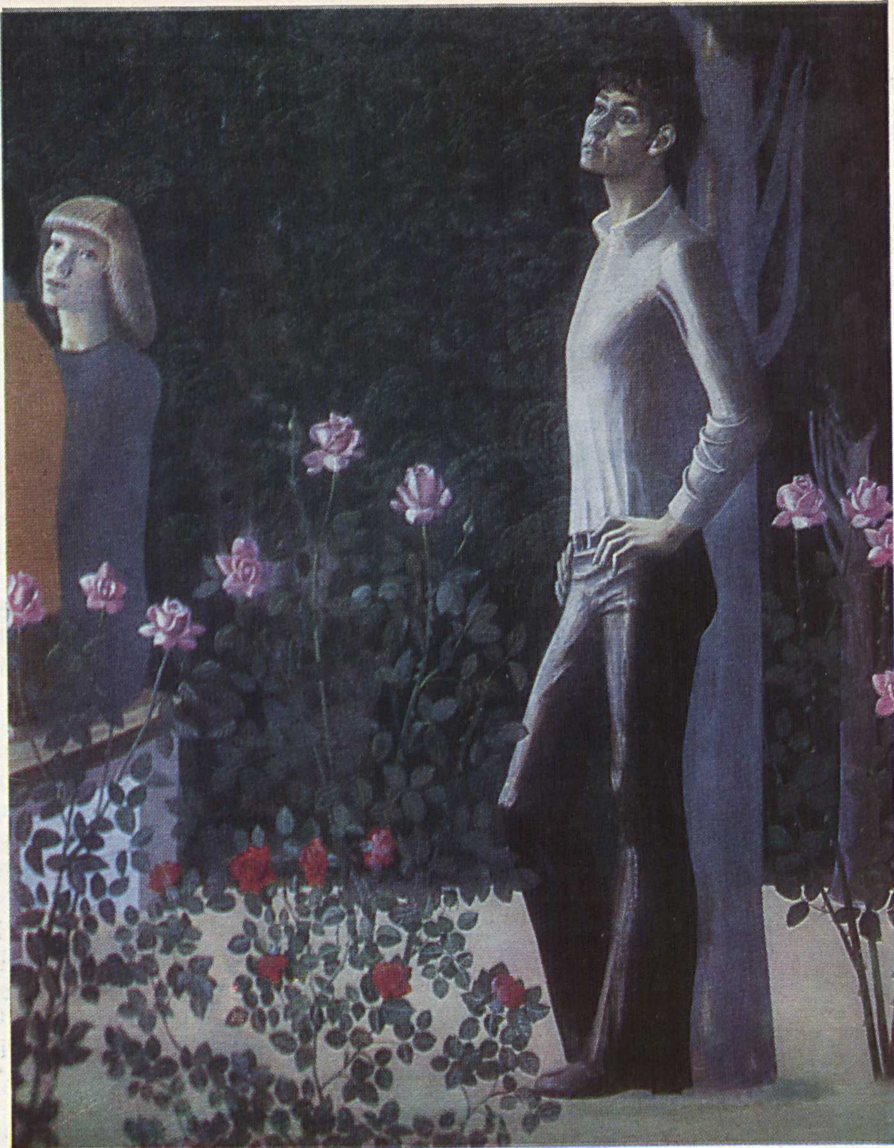
Сейчас многие пишут гладкописью, многие работают «под Филатчева». Это неизбежно, такова участь первопроходца в искусстве. Но главное сделать правильный вывод — серьезно работать, ставя перед собой более сложные задачи. Время канонизации собственных приемов еще не наступило, поэтому художнику хочется высказать несколько пожеланий: быть более требовательным к архитектуре, не ограничиваться набором уже найденных персонажей, осторожно обращаться с «реквизитом» 50-х годов — балюстрадами, беседками, голубыми далями.

В то же время вопрос о штампе, о повторении самого себя не так прост, как кажется на первый взгляд. Требования постоянных обновлений, открытий и изобретений естественны, когда речь идет о творчестве современника. Говорить о повторениях Филатчева так же верно, как и неверно. Не упрекаем же мы Габена или Смоктуновского в постоянстве их актерской личности, в верности самим себе. Наоборот, мы, как зрители, хотим видеть Габена всегда того же Габена, подтверждающего свою неиз-

Если же художник эксплуатирует тот или иной прием, то это неизбежно приводит к штампу.

Что касается росписей Филатчева, то я склонна отнести их к области работы в определенной иллюзорно-пластической системе. При этом возможность обновления таится для Филатчева как раз в особенностях архитектурно-пространственных условий, в том — «где», в том — «для чего». Но именно эти вопросы художник сознательно игнорирует, он относится к стене, как к подрамнику, а потому не требует от себя новых ходов и построений. Самоизоляция сужает возможности. Позволю себе в заключение повторить мысль, уже однажды высказанную мною в связи с творчеством Филатчева. Искусство каждого художника определяется особым неповторимым ви́дением мира. Ви́дение бывает разным: у одних оно созерцательное, у других активное. У Бориса Тальберга — оно драматичное, у Ирины Лавровой и Игоря Пчельникова — карнавальное, у Андрея Васнецова — конструктивное. Ви́дение Олега Филатчева — зоркое.



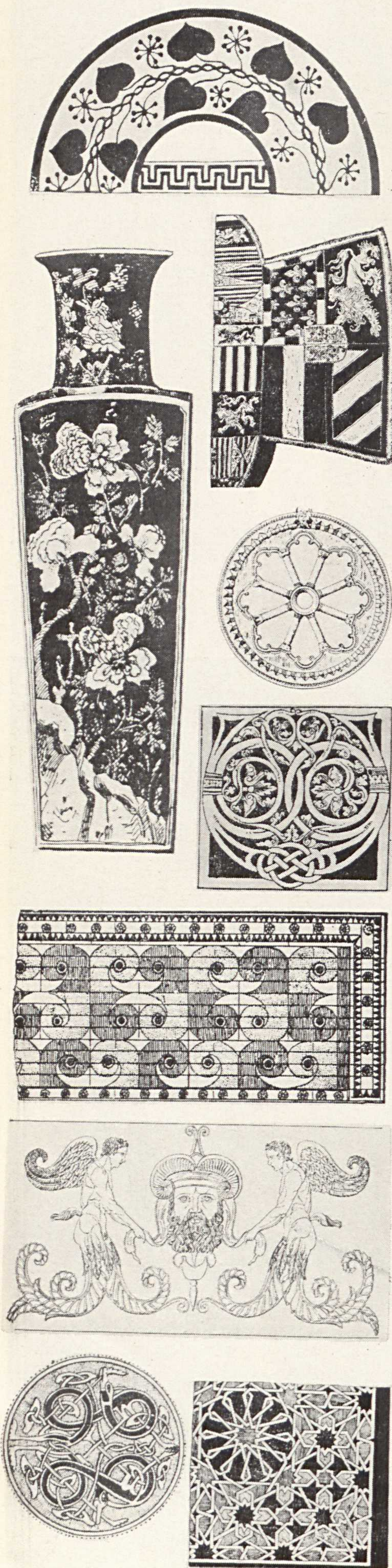


О. Филатчев
Роспись в актовом зале научного корпуса. Фрагмент
Никитский ботанический сад.
Темпера. 1977

Фото С. Онанова

Структура и смысл орнамента

Юрий Герчук



...Действительно, сороконожке из известной притчи необязательно было знать, в какой последовательности она двигает свои многочисленные лапки; ей это знание даже мешало передвигаться с прежней ловкостью. Точно так же неясность теоретических представлений об орнаменте до сих пор не влияла на способность этого искусства жить, цвести и развиваться. И мои размышления об орнаменте (как высказанные прежде [1], так и продолжаемые теперь) не ставят целью кого-либо научить, повлиять этим на развитие художественной практики. Художнику, чувствующему смысл рисуемого орнамента в самом движении руки, они могут показаться даже излишними. Однако, искусствознанию, кое-как раскладывающему горы орнаментов по типам и техникам, по эпохам и народам, приходится обращаться к более глубокому, аналитическому взгляду на это, столь простое и общепонятное с виду и столь, оказывается, труднопостижимое в своей сущности художественное явление.

Обширный и разнообразный мир изобразительного искусства четко делится на две области, равно значительные, но существенно различные по своим внутренним законам. Это искусство изобразительное в собственном, узком смысле этого слова и искусство орнамента.

К первой области, наряду с произведениями живописи, графики и скульптуры, относятся и декоративные изображения (выступающие в синтезе с предметами прикладного искусства), если они отвечают основному принципу такой изобразительности. Принцип же этот состоит в том, что композиция произведения воссоздает пространственные соотношения и смысловые связи, существующие за пределами данного изображения. Зрителю предлагается включиться в этот мир, перейти мысленно границу, отделяющую его пространство от пространства изображения. Такой переход может быть или облегчен предельным жизнеподобием (когда становится почти неощутимой разница между «здесь» и «там»), или же, напротив, затруднен и подчеркнут условностями изобразительного языка; в любом случае наша готовность преодолеть границу раздельных миров и составляет основную зрительскую установку собственно изобразительного искусства. Напротив, орнамент подобного переключения не предполагает. Мы остаемся вместе с ним в одном мире — по эту сторону украшенной узорами плоскости. Изобразительный мотив в нем, сколь угодно конкретный, всегда выключен из системы натурных связей, соотнесен с другими по отвлеченным законам ритма и симметрии.

Единая изобразительная основа обеих этих форм творчества и может создавать известные сложности в попытках строгого теоретического размежевания произведений того и другого искусства, особенно в специфических «пограничных» областях. Правда, в непосредственном восприятии мы обычно без труда выбираем определенную зрительскую установку, «орнаментальную» или же «собственно изобразительную», интуитивно настраиваемся на тот или иной способ общения с произведением. Но для более четкого понимания художественного смысла орнамента полезно все же подвергнуть эти «пограничные» случаи теоретическому анализу.

Начнем с того, что особое пространство, в которое вводят нас произведения собственно изобразительного искусства, может иногда обнаружить качества весьма далекие от свойств пространства реального. Речь идет не о специфических условностях разных типов перспективы (в этих случаях дело сводится лишь к различным способам воспроизведения все того же натурного пространства), а о принципах построения композиций условно-символического характера. Какой-нибудь аллегорический фронтиспис в книге XVIII века представляет нам человеческие фигуры в трехмерном, перспективно построенном пространстве. Однако эти вполне реальные на вид персонажи являются лишь персонификациями неких отвлеченных понятий: их объединяют не сюжетно-действенные, а абстрактно-логические связи. Мир аллегории — возвышенно-холодный и абсолютно статичный мир. В нем ничего не происходит, он вообще вне какого-либо места и времени. И сами персонажи, и их атрибуты, и жесты — все имеет здесь не конкретно-повествовательный, а знаковый характер. Они требуют расшифровки, перевода с языка изображений на язык понятий. Изобразительная аллегория есть условно-пространственное развертывание определенной идеи. Ее специфическое знаковое пространство, приобретая черты целостного зримого мира, требует от зрителя преодоления как смыслового, так и пространственного барьеров.

На том же принципе строится и эмблематическая композиция, где роль знаков выполняют наделенные устойчивым символическим смыслом предметы. Абстрактность смысловых связей между этими знаками-вещами

обычно подчеркивается композиционно — отказом от пространственной конкретности натюрморта. Эмблема организует предметы на плоскости по законам симметрии и ритма. Тем самым она вплотную сближается в формальном отношении с орнаментом. Однако она сохраняет иную зрительскую установку: «прочесть» эмблему, значит проникнуть в ее знаковый смысл, войти, так сказать, в ее идейно-символическое пространство, где сквозь вещи проступают приписанные им значения — не лавр, а «Слава», не якорь, а «Надежда» и т. п. Между тем, орнаментальный тип композиции, вместе с условностью лишь приписанных вещам (и, значит, легко утрачиваемых ими) значений, способствует тому, что эмблема может превратиться в орнамент. Точнее сказать, она может играть роль орнамента, если ее внешняя пространственная организация берет верх над внутренним, символическим значением. Такого рода символический орнамент на основе вырожденной эмблематики очень распространен в искусстве самых разных эпох и народов. Подобным же образом может играть роль орнамента и шрифт, в тех случаях, когда содержание надписи определенным образом подчинено декоративному строю целого, подавлено и ослаблено.

Включения в свое особое «пространство», в свой мир, лишенный привычных координат, требует от зрителя также и абстрактная картина. Отказываясь от изобразительности, абстракционизм, тем не менее, сохраняет «картинную» установку, требующую мысленного преодоления барьера, отделяющего мир зрителя от мира произведения. Такое абстрактное пространство может оказаться трехмерным или же двухмерным, плоскостным. Все равно — оно мыслится не тождественным в художественном смысле реальной поверхности картины, которая, напротив, входит на правах предмета в наше зрительское пространство. Именно в этом ясная грань между абстрактной картиной и орнаментом, которая нередко представляется расплывчатой, а то и просто отрицается [2].

Подобные же теоретические сложности в разграничении двух форм изобразительного искусства могут возникнуть и на другом полюсе, там, где орнамент приобретает некоторые черты реально-пространственной или даже сюжетной организации. Всякое изображение, сколь угодно условное, привносит с собой определенное представление о свойственной данному предмету среде. Если в узор включены рыбы, значит фон его, независимо от фактуры и цвета, в известном смысле представляет уже воду. Птицы с распластанными крыльями, даже вытянутые в идеально-ритмический орнаментальный ряд, все-таки летят в воздухе и т. п. Это значит, что изобразительный орнамент никогда не бывает вполне «чистым». Он обязательно создает некоторое напряжение, противоречие между плоскостью, которую организует, и той средой, какая свойственна составляющим узор натурным мотивам. Однако эта среда предстает в орнаменте существенным образом деформированной и разорванной. Пространственные элементы узора строго подчинены законам его общей плоскостной структуры, их реальные связи (например, связь ветви с листьями и цветком) сохраняются лишь в той мере, в какой они могут быть введены в систему более сильных здесь абстрактно-ритмических соотношений.

Но это «дремлющее», подавленное в орнаменте реально-пространственное начало, предметные и даже сюжетно-повествовательные, динамические связи между его натурными элементами могут быть в иных случаях активизированы, высвобождены из железной власти ритмической плоскостной структуры. И тогда из-за отвлеченного узора ветвей и стволов вдруг проглянет хотя и условная, но все же топография некоего сада, а хитро вплетенная в растительные завитки собака погонится за столь же ловко вкомпонованным в орнамент зайцем... Такой орнамент балансирует на грани, отделяющей его от декоративной живописи или графики, создавая для нас возможность двойного восприятия — как сюжетно-пространственного, так и орнаментально-плоскостного. Его художественный эффект в большой мере состоит в этой двойственности, в хитрой игре, позволяющей видеть одно и то же изображение по произволу — то как реальную сцену, то как плоский узор, видеть два существенно разных произведения в единой графической форме. Мы встречаемся здесь, таким образом, не с «промежуточной», а скорее с синтетической, сдвоенной, сознательно усложненной, орнаментально-повествовательной структурой.

Возможен также случай, когда орнамент строится не из отдельных мотивов, а из законченных композиций, имеющих свое внутреннее пространство. Многократное повторение подобной композиции превращает ее в обобщенный знак. Пространственная структура отдельного рисунка берется как бы в скобки. «Снаружи», в ряду других он теперь воспринимается как неделимое целое, единица ритмического отсчета. Чтобы проникнуть в пространство этой композиции, нужно ее хотя бы мысленно изолировать, отвлечься от соседних рисунков.

Итак, существование разного рода пограничных, смыкающихся явлений не препятствует вполне строгому разграничению принципов орнаментального и собственно-изобразительного искусства. В одном случае перед нами художественная система ритмической организации реальных поверхностей, а в другом — некое художественное пространство, зримый мир, требующий от зрителя сознательного в него включения. Заметим, что декоративные, то есть художественно организующие внешнее пространство качества свойственны в большей или меньшей степени и произведениям собственно изобразительным. Однако их композиционной основой неизменно является некий «рассказ», то есть целостное отображение существующего за пределами произведения мира.

*

Орнамент, видимо, самое упорядоченное, наиболее строго «математизированное» из всех искусств. Законы симметрии и ритма проявляются в нем порой с такой железной непреложностью, какая невозможна ни в стихах, ни в танце, ни в музыке. Математики обнаружили в орнаментах древних народов всевозможные на плоскости типы симметрии (классифицированные и изученные лишь тысячелетия спустя) [3]. Построение сложных геометрических сеток средневекового восточного орнамента требовало от их создателей определенных математических познаний [4].

И в то же время орнамент — самое свободное, самое фантастическое искусство. В нем все возможно — небывалые, немыслимые животные и растения, странные звери с расцветающими хвостами и с лапами, переходящими в упругие ветви, человеческие лица с листвой вместо волос и бород... Такие образы, появись они в любом другом искусстве, вызвали бы обвинения в болезненной изощренности фантазии, но в орнаменте они живут веками, закрепленные традицией.

Можно попытаться отыскать основы геометрической организации узора, например, в структуре ткацких переплетений, а истоки орнаментальной фантастики — в «зверином стиле» варварского искусства [5]. Но и найденные первопричины не объяснят нам дальнейшей исторической судьбы ни тех, ни других мотивов, их активной жизни в эпохи развитой изобразительности, во времена господства реалистических стилей. Не объясняет обращение к истокам и того, как из столь различных корней вырастает целостный, единый по способам организации самого разнородного материала и, видимо, по своему общему художественному смыслу вид искусства.

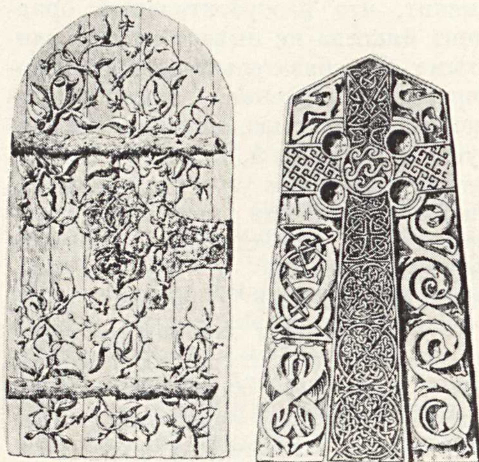
Смысл этот следует искать в первую очередь не в мотивах, бесконечно разнообразных и своевольных, но именно в их системе, в упорядоченности. Определяющую художественную роль порядка, заданной структуры пространственных связей в ор-

наменте наглядно демонстрирует простейшая игрушка — калейдоскоп. Любое случайное расположение нескольких цветных осколков образует в нем, отразившись в несложной системе зеркал, стройную и всегда нарядную сетку орнамента. Симметрия на глазах обращает здесь беспорядок в систему, случайное делает закономерным, безразличное — красивым. Обязательная подчиненность отдельных мотивов данному порядку, их принципиальная несамостоятельность, невыделенность в системе целого и придает орнаментальному искусству необычайную свободу в распоряжении своими мотивами, свободу фантазирования, абстрагирования и стилизации.

Орнамент образуется большей частью с помощью закономерного повторения, симметричного разнесения по поверхности какого-либо исходного мотива. Такую повторяемость, возможность выделения в орнаменте элементарного рапорта, нередко считают даже определяющим признаком этого вида искусства. На самом деле это неточно: можно указать орнаменты, ритмический строй которых создается не буквальными или даже приблизительными повторами, а какой-нибудь иной, более сложной упорядоченностью. Но в любом случае в основе орнамента лежит некий порядок, заданный извне, предписываемый его изобразительным мотивам. «Повторение одного и того же элемента приглушает его семантическую значимость (ср. психологический эффект многократного повторения одного и того же слова, превращающегося в бессмыслицу). Зато вперед выдвигается способ соединения этих утративших значение элементов. Так происходит одновременно формализация самих элементов и семантизация их формальных связей. Подтверждением этого могут быть многочисленные случаи формализации орнаментов, превращения их из значимых в геометрические. Одновременно геометрический орнамент становится моделью всякой присоединительной связи» [6]. Приведенное утверждение основано на изучении литературных, словесных структур. Но не случайно наиболее наглядной моделью такого типа художественных конструкций оказывается для автора именно орнамент.

Неверно было бы видеть в этой перестановке ведущего и подчиненного организующего принципа (по сравнению с «обычным» изобразительным искусством) некий признак господства «формы» над «содержанием». Орнамент — содержательное искусство, хотя в нем структура определенно господствует над мотивом. При всей своей отвлеченности, эта структура есть, в известном смысле, художественная модель мира и, значит, далеко не формальна.

В орнаменте идеальное, должное,

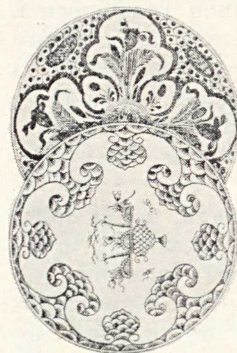


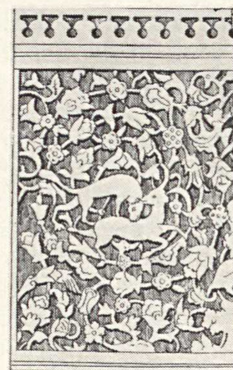


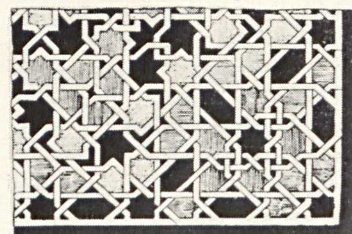
















освобожденное от бытовых случайностей соотношение вещей безраздельно господствует над неупорядоченностью, несовершенством эмпирической реальности. Он воплощает действительность в ее наиболее закономерной, наиболее организованной форме. Сам порядок, в значительной мере абстрагированный от конкретности упорядочиваемого мира, приподнятый над ним, и составляет основное содержание этого искусства.

Вот почему, вопреки своей очевидной идеологической инертности и несмотря на извечную покорность прикладным, декоративным задачам, орнамент легко оказывается наглядным выражением сущности того или иного художественного стиля. Он непосредственно связан с самыми основами исторического и национального мироощущения, так как материализует не нуждающиеся в строгом философском обосновании, но глубоко укорененные в основах данной культуры ее самые общие представления о строгой Упорядоченности и о непринужденной Свободе, о Простом и о Сложном, о Конечном и Бесконечном, о Замкнутом и Открытом, Расчлененном и Слитном, Механическом и Органичном...

«Всеобщая вписанность и сопряженность элементов орнамента вторила идее связанности всех проявлений бытия» [7], утверждает один из исследователей семантики средневекового орнамента Л. Лелеков. По его мнению, «орнаментика была частным случаем высокоорганизованных идейно-символических структур средневекового миросозерцания. Ее пронизывает принцип подчеркнутой организации, очевидной в других аналогичных системах — изобразительных, речевых, религиозно-философских. Принцип этот закономерно вытекал из универсальной модели мира, из образа иерархически устроенной вселенной. Размещая львов, орлов или грифонов среди растений волшебного сада, резчики Дмитриевского собора, подобно своим термезским или анийским собратьям, жаждали вызвать у зрителя внутреннее ощущение созвучия со всеобщим ритмом творения» [8]. Л. Лелеков последовательно проводит эту идею семантичности самой орнаментальной структуры, видя в ней воплощение определенной системы отвлеченных идей: «связный набор этих идей изобразительно передавался так называемой орнаментальной сеткой, системой из раппортно-повторяющихся элементов без центральной оси симметрии. Назначение этой сетки — образно воплотить тему бесконечности и взаимосвязанности мира» [9]. В геометризации восточного орнамента он видит «движение абстрактной познающей мысли, попытку отойти от конкретной реальности, данной в ощущении, к символическому образу бытия, до-

ступного только чистому духу»[10]. Это утверждение глубокой содержательности всей системы построения орнамента, несомненно, является сильной стороной цитированной выше работы. Вместе с тем, столь прямолинейная идеологизация орнаментального искусства кажется мне чрезмерной. По-видимому, сочинение орнаментов вовсе не требовало от художника прямой причастности к философским исканиям своей эпохи, воспарения к высотам отвлеченного духа, как не требовало оно подчас даже самой минимальной грамотности. В том-то и состоит сила этого искусства, что такие отвлеченно-духовные устремления и представления времени воплощаются в нем по преимуществу интуитивно. Его сродство с философией скрыто от создателей орнамента и открывается нам лишь задним числом, в процессе сравнительного анализа.

Характерно, что периоды расцвета орнамента не связаны большей частью с эпохами господства отвлеченных форм мышления. Напротив, прямая экспансия общественно-философской мысли в область искусства, как правило, активизирует конкретно-изобразительные жанры, оттесняя орнамент в сферу прикладного, декоративного рукоделия. Орнаментальные богатства ранних стадий человеческой культуры, развитой орнаментализм народного, крестьянского искусства свидетельствуют о сродстве орнаментального творчества скорее с образно-мифологическим, чем с логико-философским строем мышления.

Те общие представления о мировом порядке, о которых говорилось выше, не закладываются сознательно в основу орнамента (так можно создавать лишь надуманные, безнадежно холодные аллегории). Они свободно воплощаются в игре творческих сил, интуитивно стремящихся к наиболее гармоничному соединению форм, линий и красок. Простое стремление украсить что-нибудь, основной стимул орнаментального творчества (вспомним, что само это слово происходит от латинского «orno» — «украшаю»), это и есть, в сущности, желание гармонизировать окружающий мир, внести в него должный порядок, подчинить нечто бесформенное, эмоционально инертное, живому ритму, резонирующему с духовным строем художника. Именно поэтому орнамент и не создает своего обособленного, уводящего нас за реально им организуемую поверхность художественного мира.

Гармония — это порядок, получивший эмоциональное выражение, переведенный на язык чувства. Не простое осуществление математически закономерной системы повторов делает тот или иной рисунок орнаментом, но и определенная установка на эстетический, а не умозрительный способ его восприятия. Одна и та же графическая форма, например система пересекающихся окружностей, может быть орнаментом на крышке шкатулки, и получить совершенно иной, далекий от искусства смысл в какой-нибудь научной книге. Поддающиеся математической классификации группы симметрии для орнамента — лишь часть его выразительных средств. Их связь с художественным смыслом любого конкретного узора столь же обусловлена взаимодействием с другими его составляющими, как связь стихотворного размера с поэтическим смыслом стихотворения. Встречающиеся иногда попытки математиков «закрепить» определенную выразительность за какими-либо типами симметрии грешат наивным схематизмом.

Заметим, что наряду с той или иной упорядоченностью выразительность орнамента в большой мере определяет ее антитеза — нарушения заданного порядка, не отменяющие, но усложняющие его, вносящие в узор оттенки непринужденности, артистической свободы. Так, сложный ритм реального стиха, не совпадающий с жестко заданным метром, создает интонационное богатство поэтической речи.

*

Как искусство порядка по преимуществу, орнамент организует вещи нашего практического мира. Этим и определяется его роль в художественном синтезе, его статус искусства в первую очередь декоративного. Покрывая функциональные формы, архитектурные или прикладные, орнамент задает определенные способы их восприятия, направляет движение взгляда, соотносит целое с его частями. Он членит аморфное, не имеющее собственной зримой структуры, устанавливает масштаб, систему зрительного отсчета. Узор придает отдельное значение не выделимым без его помощи участкам поверхности, делает элементарными единицами художественного восприятия не целые предметы, а их ставшие соизмеримыми части.

Орнамент может придать поверхности характер незамкнутого фрагмента, заполняя его равномерной, допускающей бесконечное развитие сеткой или же четко ограничить ее, обведя по краю бордюром. Он может помочь ориентировать предмет, обозначив его верх и низ, правое и левое направление. Такова, вкратце, тектоническая, организующая роль орнамента в его синтезе с прикладными искусствами.

Между тем, красота и порядок, вносимые орнаментом, носят все же, по отношению к архитектуре и прикладным искусствам, несколько внешний характер. Они в известной мере противостоят выразительности их собственных художественных средств — конструкции и пропорций, пластики и фактуры, заслоняют и подменяют их. Синтез искусств это не только гармония, но и скрытая борьба, противостояние.

Вот почему слово «орнамент» временами становится одиозным. Искусство дифференцируется, отдельные его виды становятся менее уживчивыми, претендуя на полное развертывание своего собственного художественного языка, на безраздельное владение вниманием и воображением зрителя. Возникает потребность в вещах красивых, но не украшенных, вкус к красоте, растущей изнутри, а не наложенный, как грим, на поверхность... Впрочем, реальные соотношения орнамента с вещью в процессе исторического развития гораздо сложнее и многозначнее. Их серьезный анализ потребовал бы специальной работы.

Здесь можно заметить лишь, что орнамент, подчиненный вещи, скромно исполняющий почти служебную функцию ее тектонической организации, тем не менее разворачивает на ее поверхности свою собственную художественную тему. Он поднимает предмет над ограниченностью его практического назначения, делает носителем некоего общего принципа, малой моделью гармонического мирового порядка. Он наделяет вещь своей способностью генерировать ритмы Времени, зримо воплощать глубинные представления своей эпохи о структуре окружающего мира.

---

[1] *Ю. Герчук.* Что такое орнамент?— «ДИ СССР», 1978, № 1.
[2] «Бессмысленность абстракционизма в том и состоит, что он пытается придать орнаменту самостоятельное существование, подобное существованию станковой картины»,— пишет, например, М. С. Каган в своей книге «О прикладном искусстве» (Л., 1961, с. 91).
[3] «Образцы всех 17 групп симметрии обнаружены среди декоративных узоров древности, в особенности среди египетских орнаментов. Вряд ли возможно переоценить глубину геометрического воображения и изобретательности, запечатленные в этих узорах. Их построение далеко не тривиально в математическом отношении. Искусство орнамента содержит в неявном виде наиболее древнюю часть известной нам высшей математики». *Г. Вейль.* Симметрия. М., 1968, с. 125, 126.
[4] «Теория построений архитектурного орнамента, разработанная в совершенстве еще в древности и неизмеримо развитая, а затем созданная заново, в пору великих математических достижений ученых Среднего Востока IX—XII веков, была глубоко рациональна в своих основах и отвечала всему уровню современных ей точных и гуманитарных наук». *Л. И. Ремпель.* Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1961, с. 557.
[5] См.: *Л. А. Лелеков.* Наследие звериного стиля в искусстве средневековья и Древней Руси.— Сб. «Скифо-сарматский звериный стиль в искусстве народов Евразии», М., 1976.
[6] *Ю. М. Лотман.* Структура художественного текста. М., 1970, с. 111.
[7] *Л. А. Лелеков.* Указ. соч., с. 263.
[8] Там же, с. 264.
[9] Там же, с. 266.
[10] Там же, с. 265.

100 лет назад в Абрамцеве...

Элеонора Пастон


Одна из обычных встреч участников кружка в доме С. И. Мамонтова в Москве. Среди присутствующих: В. А. Серов, К. А. Коровин, С. И. Мамонтов, И. Е. Репин, В. И. Суриков, М. М. Антокольский. Фото начала 90-х годов

В январе 1893 года в Москве в доме Саввы Ивановича Мамонтова на Садово-Спасской отмечали 15-летие Абрамцевского художественного кружка. Собственно это был обычный из тех традиционных вечеров в по-московскому гостеприимном доме Саввы Ивановича, когда собирались здесь Третьяковы, Репин, Поленовы, Васнецовы, Серов, Коровин, Врубель, Острохов и многие другие, когда в просторном, похожем скорее на мастерскую художника, кабинете Саввы Ивановича (зачастую он и служил художникам мастерской) звучала музыка, ставились живые картины, разыгрывались домашние спектакли, участниками которых были сами присутствовавшие.

Отличался этот юбилейный вечер от других разве что большей торжественностью, которую задала ему речь Виктора Васнецова [1]. «Есть пословица,— начал свою речь Васнецов,— не красна изба углами, да красна пирогами. Изба, в которой мы теперь собрались, можно сказать и красна углами и красна пирогами.

Около пятнадцати лет, — продолжал он,— как все мы: друзья, родные и знакомые дома собираемся здесь каждое Рождество и непременно всякий раз уносим высокохудожественные и поэтические впечатления... Впечатления эти для каждого из нас незабвенны, а главное — нигде в другом месте мы их не получим, утверждать это можно смело...

...Почти все мы... со славой поработали не только кистью, но и на сцене были не последними. В продолжении 15 лет на нашей сцене было дано столько оригинального и даже небывалого, что любая сцена могла бы гордиться. Такая деятельность уже выходит из рамок семьи, это уже общественная деятельность. Ведь только не пишут и не печатают об этом, да и слава Богу, что не пишут».

Речь Васнецова замечательна в нескольких отношениях. Прежде всего это первое известное нам письменно зафиксированное подведение итогов 15-летней деятельности кружка, сделанное одним из самых активных его членов. Второе важное качество речи как исторического источника о деятельности абрамцевского кружка в том, что она очень точно и красочно передает атмосферу жизни кружка и стиль общения, принятый в нем. Широта и раскатистость интонации (которая прекрасно сохранилась и в записи речи), сердечность и возвышенность слов, чисто московские достоинство и осанистость, четко отразившиеся в характерных оборотах и междометиях,— все это полная и красочная характеристика той атмосферы творческой дружбы и домашней теплоты в отношении друг к другу, которыми была пронизана жизнь этого объединения.

И, наконец, третья характерная особенность, много значащая для понимания некоторых скрепляющих основ жизни кружка. Говоря о деятельности кружка и сознавая, что это речь юбилейная, итоговая, Васнецов тем не менее продолжительно и с упоением говорит только об одном: о любительских спектаклях кружка, подробно перечисляя (стремясь, по-видимому, оживить у присутствующих собственные воспоминания), какую пьесу и когда ставили, кто какую роль и как играл, кто оформлял спектакль и т. п. Ни о строительстве Абрамцевской церкви, которая, как мы знаем, создавалась с огромным энтузиазмом всеми участниками кружка и в которой художники вплотную подошли к проблеме возрождения традиций древнерусской архитектуры, ни о дея-

С. И. Мамонтов в своем кабинете в доме на Бутырках. Фото 1900-х годов


тельности столярной и гончарной мастерских, в которых были возрождены традиции старинных русских промыслов, ни о коллекции народного искусства, собранной участниками кружка, короче о всей деятельности кружка, с которой у нас традиционно связано представление о нем [2], Васнецов даже не упоминает. Характерно, что «Хроника нашего художественного кружка 1878—1893», — книга, посвященная 15-летию Абрамцевского кружка, также освещает только театральную деятельность содружества [3], а начало своей кружковой деятельности художники ведут с 1878 года, со дня первой театральной постановки [4].

Все это свидетельствует об огромной роли любительских спектаклей в жизни кружка. Какова эта роль? Несомненно, что театр для объединения выступал в роли социального организатора и регулятора коллективного поведения. Он был тем силовым полем, которое скрепляло кружок как коллектив тем, что определяло ритм его функционирования, что определяло роль каждого в кружке, что прежде всего и неосознанно воспринималось как «общее дело».

Театральное любительство вообще было широко распространено в среде русской интеллигенции во второй половине прошлого века. Упоминание о живых картинах можно встретить в связи чуть ли не с каждым кружковым объединением, салоном или собранием. Так же широко были распространены и любительские спектакли. А. Н. Островский в 1880 году посвятил этой теме даже специальную статью [5]. В конце 70-х годов в Москве драматические спектакли ставились в Артистическом кружке, Немецком клубе, любительских Солодовниковском, Немчиновском, Секретаревском театрах. В одном из них в 1864 году пробовал свои силы и будущий организатор Абрамцевского кружка Мамонтов [6]. Эта мода на театральное любительство может быть объяснена, несомненно, и тем, что казенная сцена не отвечала запросам московской публики и в условиях монополии императорских театров потребности в театральных зрелищах удовлетворялись многочисленными спектаклями разнообразных театральных кружков. Несомненно, что театральное любительство было и специфическим выражением тяготения русской интеллигенции пореформенного периода к идейно-художественной самодеятельности. И все же эстетические результаты любительской сцены абрамцевского кружка были уникальны. Впервые в Абрамцевском кружке художники-станковисты, мастера реалистической живописи, ощутили театр областью искусства, творчески необходимой для осуществления новых художественных задач. Обратившись к театру, по самой природе своей искусству синтетическому, они впервые столкнулись с проблемой создания единого художественного ансамбля различных видов искусства, единого стиля, впервые осознали громадные возможности живописи за рамками станковой картины. Несомненно, опыту, приобретенному художниками на домашней сцене, многим обязана блестящая деятельность Русской частной оперы Мамонтова, открывшейся в 1885 году.

Абрамцевский художественный кружок не представлял собой формально организованного объединения — он не имел программы, устава, в него не «вступали», из него не «выходили», он не был, наконец, официально зарегистрирован. Это объединение не было кружком людей одной профессии. Наряду с художниками в нем были певцы, музыканты, актеры, инженеры, представители делового мира.

Это было объединение людей на общедуховной основе, творчески близких друг другу, живших общими художественными интересами, в той атмосфере большой семьи, которую так красочно выразил в своей речи Васнецов. Эта атмосфера ощущается в многочисленных групповых фотографиях участников кружка, в их переписке.

Такой кружок мог вырасти тогда лишь на московской почве. Для Москвы по сравнению с «казенным» Петербургом был более характерен национально-традиционный уклад жизни, большая непредвзятость, импульсивность быта. Москва традиционно была родоначальницей многих культурных начинаний, возникавших как коллективно-кружковое движение. Достаточно вспомнить о возникновении Училища живописи, ваяния и зодчества (1843), организованного на основе «Кружка любителей рисования с натуры», воспитавшего целую плеяду художников, составивших «московское крыло» Товарищества передвижных художественных выставок (1870), о деятельности нескольких крупных культурных буржуазных семейств, проявивших себя в области искусства и литературы, о собирательской деятельности П. М. Третьякова, о музыкальных вечерах Третьяковых, ставших неотъемлемой частью культурной жизни Москвы, о деятельности К. Т. Солдатенкова, коллекционера и издателя, о коллекциях М. А. Морозова, П. И. Щукина, А. И. Хлудова и др., о



В. А. Серов (крайний слева) среди членов семьи Мамонтова (в центре П. А. Спиро). Абрамцево. Лето 1884 г.



На террасе дома В. Д. Поленова в Москве летом 1883 года. Слева направо: С. И. Мамонтов, И. С. Остроухов, М. М. Антокольский, П. А. Спиро, В. Д. Поленов, В. А. Серов. Фото





Обложка книги «Хроника нашего художественного кружка» работы В. Д. Поленова. 1884

семье Алексеевых, из которой вышел К. С. Станиславский, семье Боткиных и т. д. и т. д. Из писем и воспоминаний Поленова, Репина, Виктора Васнецова, приехавших в конце 70-х годов в Москву после заграничной командировки, мы узнаем, как захватила художников творческо-самодеятельная стихия московского быта, ее художественная жизнь. Неслучайно в первый же год приезда в Москву Поленов пишет «Московский дворик» (1878), картину, в которой так явно выразилось любование художника московским патриархальным бытом.

Этот традиционно-московский уклад жизни, пронизанный в то же время художественными интересами, и привлекал участников кружка в дом Саввы Ивановича Мамонтова на Садово-Спасской и в его подмосковное имение «Абрамцево».

В жизни Абрамцевского кружка подчас трудно определить ту грань, которая отделяла домашнюю затею, развлечения, игру от художественного начинания с серьезным общественным устремлением. То, что рождалось за круглым столом, в рабочем общении художников, на прогулках, в спорах об искусстве, было всегда значительно, было шире усадебных рамок, потому что в этом отражались потребности времени и искусства. Например, строительство в Абрамцеве церкви было вызвано чисто практическими потребностями (сооружение церкви в Абрамцеве задумывалось еще Аксаковыми); но в результате постройка явилась воплощением глубокого интереса московской интеллигенции к национальным художественным традициям, народному искусству, древнерусской архитектуре.

Столь же широкой по результатам была инициатива «подхватить еще живущее народное творчество», которое начиналось с организации столярно-резчицкой мастерской, а идея возрождения забытого искусства старинной русской майолики воплотилась в яркое явление русского декоративного искусства.

Когда же Валентин Серов написал в столовой абрамцевского дома свою знаменитую «Девочку с персиками» (портрет В. С. Мамонтовой), стало ясно, что и идея «отрадного» в искусстве, в которой выразился новый, во многом отличный от передвижнической программы, подход к задачам искусства, тоже родилась здесь, в семейной атмосфере кружка.

Зародившиеся в кружке художественные идеи, стремление к усвоению и творческой переработке национального художественного наследия и выработке на его основе единого национального художественного стиля, расширению сферы искусства и широкому проникновению его в быт, в более завершенной и последовательной форме прослеживаются в деятельности уже

В. А. Серов и В. С. Мамонтов на прогулке в Абрамцеве. Фото середины 90-х годов



Сцена из любительского спектакля абрамцевского кружка «Черный тюрбан» (1889) по пьесе С. И. Мамонтова. Среди исполнителей: К. А. Коровин, С. С. Мамонтов, П. А. Спиро, А. С. Мамонтов. Абрамцево. Лето 1889 г.



Групповой фотоснимок в честь приезда М. М. Антокольского. Слева направо: К. Д. Арцыбушев, А. С. Мамонтов, В. М. Васнецов, Т. В. Васнецова, И. С. Кукин, С. И. Мамонтов, И. В. Штрам, И. С. Остроухов, Е. Г. Мамонтова, М. М. Антокольский, В. И. Ольховская. Абрамцево. Лето 1884 г.



С. И. Мамонтов с сыном Андреем (справа) в абрамцевской мастерской. Фото 80-х годов

следующего поколения художников, объединившихся вокруг журнала «Мир искусства» (1898). Не случайно, что программные статьи первых номеров «Мира искусства» были иллюстрированы репродукциями произведений художников Абрамцевского кружка, изделий столярной и гончарной мастерских, кружковой коллекции народного искусства.

По воспоминаниям, Мамонтов часто говорил: «Искусство во всех направлениях должно быть прежде всего народным! Надо приучать глаз народа к красивому на вокзалах, в храмах, на улице!» [7]

В конце 70-х годов, пытаясь осуществить свой замысел украшения зданий железнодорожных вокзалов и казенных учреждений произведениями русских художников, он заказывает Виктору Васнецову несколько картин на близкие художнику сказочные сюжеты. Тогда же была предпринята попытка издания дешевого альбома рисунков русских художников [8].

Несомненно, под влиянием художественных начинаний кружка, эстетическая мысль его организатора позднее, опережая время, предваряет открытие целой отрасли искусства. В дневниках В. Я. Брюсова мы находим такую запись о встрече с Мамонтовым на одной из суббот художников весной 1901 года: «...Я говорил с ним, он обрадовался, уцепился за меня и стал развивать мысль, что художество от делания «картин в рамках», которые некуда девать, как повесить на стену, должно перейти к работе нужных всем, но художественных вещей» [9].

Всякое упоминание о кружке неизбежно связано с именем его организатора Саввы Ивановича Мамонтова. Конечно, переоценить роль Мамонтова и как инициатора и как одухотворяющей силы всей деятельности кружка трудно. В то же время и само это мамонтовское творчество как лидера объединения, особенно в историче-





Н. В. Неврев и С. И. Мамонтов. Фото 70-х годов

В. Д. Поленов в абрамцевской мастерской



культуры рядом с Третьяковым, его прижизненная легендарность и посмертная слава — все это сконцентрированный в личности образ самого кружка, это соединенные воедино дарования, интересы, характеры, устремления и судьбы всех его членов. Он олицетворяет и русский культурный быт этого объединения. С этой точки зрения, весьма симптоматично и то, что сам Мамонтов не был в творческом смысле «профессионально оформленным» человеком. Его всепонимание, провидческая художественная чуткость, дилетантская (в самом положительном смысле) широта интересов, это действительно что-то собирательное, как бы коллективный характер всех членов кружка. В этом, и прежде всего в этом смысле, Мамонтов был «душой» кружка — не как его художественный диктатор, а как сверхчуткий и широчайший по диапазону ретранслятор коллективной творческой психологии и художественных устремлений всех членов объединения.

Если датой основания кружка считается 1878 год (хотя она довольно условна, поскольку кружок зародился, собственно, еще в начале 70-х годов в Италии, где жили тогда Мамонтовы и художники—будущие участники кружка), то момент окончания его деятельности определить значительно труднее.

На террасе абрамцевского дома. Слева направо: А. С. Мамонтов, И. С. Остроухов, С. И. Мамонтов, Е. Г. Мамонтова и др. Фото середины 1880-х годов.

В столовой абрамцевского дома. Н. А. Мамонтова, В. С. Мамонтов, А. С. Мамонтов, В. А. Серов (рисует). 1880-е годы

В абрамцевской столярной мастерской.



ской перспективе, несомненно, следует оценивать как некоторую своего рода персонифицированную душу кружка в целом. Расхожее мнение, что «если бы не было Мамонтова — не было бы и кружка» не менее справедливо и в обратном прочтении: если бы не было кружка, не было бы и «Мамонтова» как культурно-исторической личности. Поэтому все обаяние и сила его личности, что единодушно оценивают все современники, его высказывания, сразу становившиеся почти афоризмами, сама пластичность его образа как культуротворческой личности— то, что ставит его в истории русской



Последняя театральная постановка кружка относится к 1897 году. Его мощный отпрыск — Русская частная опера Мамонтова, существовавшая до 1900 года и затем преобразованная в Товарищество оперных артистов, продолжала свою деятельность до 1904 года. Еще дольше в Москве и Абрамцеве продолжалась деятельность абрамцевских мастерских: гончарной в Москве на Бутырках до 1918 года и столярной в Абрамцеве до 20-х годов.

Поэтому нет большого смысла определять конечный хронологический момент фактического существования кружка, его жизнь в многочисленных его порождениях выходит далеко за их пределы. По самой своей природе Абрамцевский кружок не мог быть закрыт или распущен. О нем нельзя сказать и то, что он постепенно изжил себя. Пожалуй, самое верное сказать, что он постепенно «растворился» в русской художественной жизни. Как зерно, «умер» в жизни своих побегов. Кружок не исчез, потому что остались глубокие духовные связи между участниками объединения, остались жить в русской культуре те художественные идеи и творческие принципы, которые зародились в нем, в семейном общении художников друг с другом. Именно в совместной кружковой деятельности художники впервые ощутили и поняли свою общественную миссию в эсте-

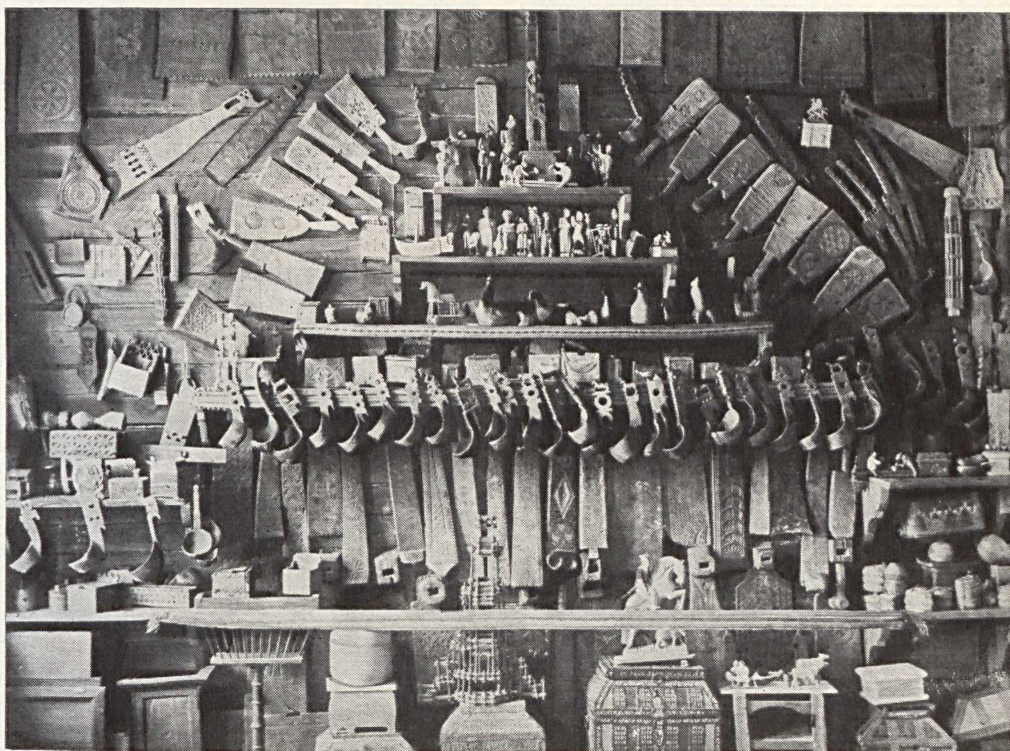
С. И. Мамонтов и его брат Николай в доме Мамонтова на Бутырках. Фото 1900 года





Приезд В. И. Сурикова (второй справа) в Абрамцево в сентябре 1884 года.

Абрамцевская коллекция изделий народных промыслов, собранная участниками кружка. Фото 90-х годов.



тическом преобразовании окружающего быта, самой жизни.
Это общественное назначение художника, пониманием которого одарил их кружок, они пронесли через все творчество и передали мастерам следующего поколения. Идеи, которые возникли в кружке, в какой-то форме, вероятно, продолжают жить и в наше время, через 100 лет после его основания.



В столовой дома Мамонтова на Бутырках. Фото 1900 года

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 301. *В. М. Васнецов.* Речь на собрании Абрамцевского художественного кружка. Январь 1893 г.

[2] *Д. З. Коган.* Мамонтовский кружок. М., 1970.
Н. В. Масалина. Церковь в Абрамцеве (к истории постройки).— Сб. «Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века», М., «Искусство», 1970.
Г. Ю. Стернин. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., «Искусство», 1970.
Ф. Я. Сыркина. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. М., «Искусство», 1956.

[3] Непосредственными составителями «Хроники» были С. И. Мамонтов, П. А. Спиро, В. Д. Поленов.

[4] 31 декабря 1878 г., согласно «Хронике», в московском доме С. И. Мамонтова В. Д. Поленовым и А. В. Праховым был поставлен ряд живых картин, в которых приняли участие художники, члены семьи Мамонтовых, родственники. Среди них был К. С. Алексеев (Станиславский), двоюродный брат Е. Г. Мамонтовой, который станет участником домашних спектаклей, а потом оставит яркие воспоминания об атмосфере праздника, которая царила в мамонтовском доме в дни их подготовки, и о том серьезном и значительном, что рождалось на домашней сцене кружка.

[5] *А. Н. Островский.* Клубные сцены, частные театры и любительские спектакли (1880). Собр. соч., т. 10, М., «Художественная литература», 1960.

[6] *А. Н. Баженов.* По поводу исполнения «Грозы» на сцене кружка любителей драматического искусства. Соч. и переводы. т. 1. М., 1869, с. 265.

[7] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 3, ед. хр. 4, л. 39. Воспоминания П. Н. Мамонтова.

[8] Рисунки русских художников. М., 1880. См.: *В. В. Стасов.* Виктор Михайлович Васнецов и его работы.— «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 3, с. 164.

[9] *Валерий Брюсов.* Дневники (1891—1910). М., Сабашниковых, 1927, с 101.

Черты скандинавского дизайна

Елена Егорьева

Дания

В век массового производства и потребления дизайн и дизайнеры скандинавских стран вызывают интерес и высоко ценятся во всем мире, ибо в силу различных исторических и географических причин бытовые изделия из этих стран изначально отличались простотой и добротностью и были предназначены для широкого круга потребителей — качество, весьма соответствующее сегодняшнему стилю жизни.
Несмотря на то что в силу своего географического положения Дания легче, чем другие скандинавские страны, воспринимала различные европейские влияния — недаром генезис большинства датских изделий легко прослеживается в других странах: Германии, Франции, Нидерландах, Англии. Скудость природных ресурсов и трудный быт бедной крестьянской страны на северной окраине Европы, где не было ни мощной прослойки аристократии, ни богатого купечества, обусловили суровость, простоту и приземленность произведений датских ремесленников. Дух бюргерской основательности и стихийного прагматизма сохраняется в Дании всегда, вне зависимости от любого, господствующего в данный момент стиля. Наверное, такая легкость усвоения чужого, соединенная с умением отсечь излишества иноземного образца и приспособить вещь к своему датскому климату и окружению, неизменно сохраняя при этом тщательность исполнения и отделки, и есть основная национальная особенность датского дизайна. Яркий тому пример органическое превращение заимствованного некогда из Китая нежного растительного декора в классический «датский узор» на знаменитом сине-белом фарфоре Королевского фарфорового завода.
Хотя сами датчане считают, что дизайн у них в стране возник в конце XVIII века, в других странах о Дании заговорили лишь в конце XIX столетия, сразу после Нордической промышленной выставки 1888 года в Копенгагене, когда работы художественного руководителя Королевского фарфорового завода Арнольда Крога и скульптора и ювелира Георга Йенсена вызвали сенсацию. Мода на фарфор, разработанный Крогом, сохранилась до наших дней.
Двадцать лет, последовавших за Нордической выставкой, были годами чрезвычайно успешного развития датского дизайна. В это время им занимались такие замечательные художники, как Крог, Йенсен, Родэ, Хендриксен, Биндесболл, Нохим и Нильс Скоувгоры.
Начало XX столетия, вплоть до первой мировой войны, прошло в Дании под знаком неоклассицизма, во главе которого стояли архитекторы, сменившие в дизайне художников. И хотя увлечение неоклассицизмом оказалось недолговечным, тенденции этого направления — обязательные убедительность и выразительность предмета и тщательность в проработке каждой детали — живы в Дании до сих пор. Основные деятели того периода Аарне Рафиг и архитектор, дизайнер и педагог Кааре Клинт. Про Клинта говорили, что он стал функционалистом задолго до того, как слово это появилось в обиходе. Человек, равнодушный к технике, Клинт занимался эргономикой и системным анализом в те времена, когда о существовании таких терминов специалисты еще не подозревали.
После первой мировой войны датский дизайн вступил в пору социального функционализма. Отметим, что здесь, в стране, где традиционно предпочитают адаптироваться, а не разрушать, наиболее крайние положения функционализма были встречены со здоровым скептицизмом. Тон задал начавший выходить в 1926 году журнал «Критическое обозрение». Группа художников и архитекторов, объединившихся вокруг журнала, отрицала всякую эстетику вообще — и неоклассицистов, и программу Баухауза. Журнал утверждал, что в социально неустроенном мире нет места художественным решениям и поискам красоты. Однако, именно в годы, предшествующие второй мировой войне, в Дании были созданы знаменитые лампы и светильники Хеннингсена, отличная повседневная фарфоровая посуда, замечательная керамика, великолепные изделия из серебра.
Тогда же были впервые организованы знаменитые впоследствии выставки членов гильдии мастеров-краснодеревщиков совместно с архитекторами и постоянно действующая выставка образцов прикладного искусства, ремесел и промышленного дизайна «Ден перманенте», которая в виде художественного салона просуществовала до наших дней. Кроме того, в годы между двумя мировыми войнами в Дании было очень много сделано для сохранения и развития традиционных ремесел и ткачества, которые после второй мировой войны перешли на промышленные рельсы почти полностью.
Модернизация легкой промышленности примерно совпала по времени с резким изменением вкусов датского потребителя, который, к крайнему удивлению теоретиков и практиков дизайна, довольно легко и охотно принял предложенную ему новую модель вещного мира.
И сегодня датская промышленность выпускает и реализует на рынке у себя дома и за границей более шестисот образцов мебели, свыше четырехсот моделей столовых приборов, большое количество самого разнообразного фарфора, стекла и керамики. Такой разнообразный ассортимент можно было бы улучшать и варьировать без конца. Однако в последние годы в Дании снова начинают интересоваться больше средой, чем отдельными предметами, как то уже было на другом, правда, уровне в 40-е годы. На последних датских выставках мы видим много легких стульев с металлическими каркасами, простую обивку, обнаженные деревянные рамы — изделия, которые позволяют создавать интерьеры, легко трансформирующиеся и непринужденные. Видимо, вскоре Дания начнет экспортировать и эту свою продукцию.
Датский фарфор знаменит во всем мире. Датчане это знают, ценят и всеми силами стараются сохранить старые свои традиции в этой области. Однако жизнь не стоит на месте, и сегодня покупатель может приобрести не только сине-белый или нарядный сервиз в стиле Крога, но и простой недекорированный фарфор для повседневного употребления. Лучшие образцы такой посуды были созданы в 40-х и 50-х годах нашего века.
Датское стекло, в масштабах европейского стекольного производства, молодо — природные условия не способствовали его развитию. Первые стекольные заводы, некоторые из них дожили до наших дней, были основаны в первой половине XVIII века. Что касается до стилистики, то стекло в основном следовало за течениями, возникавшими в недрах других прикладных искусств. Особенно сильное влияние оказали на развитие стекла функционалисты, которые требовали от изделия уместности, долговечности и дешевизны. Именно так работает художественный руководитель старейшего в стране стекольного завода «Хольмегаурдс Гласверк» Пер Луткен. Луткен уже около сорока лет — видная фигура в производстве стеклянной посуды. Особенной популярностью пользуются его вазы и изделия из глубоко окрашенной стеклянной лавы.
Если фарфор и стекло в Дании поставляют в основном крупные предприятия, то керамику, помимо больших фирм, выпускают и многочисленные маленькие мастерские полукустарного типа, которые широко распространились по стране после войны. Как и стекло, керамика сравнительно молода и появилась в значительном объеме лишь в конце прошлого и начале нашего столетия. У истоков ее стоят два художника. Вещи Торвальда Биндесболла: посуда с декором в стиле ар-нуво и вазы, — выразительны и чисты по линии. В работах Патрика Нордштрема (на выставке в Париже в начале 50-х годов они произвели сенсацию) легко прочиты-

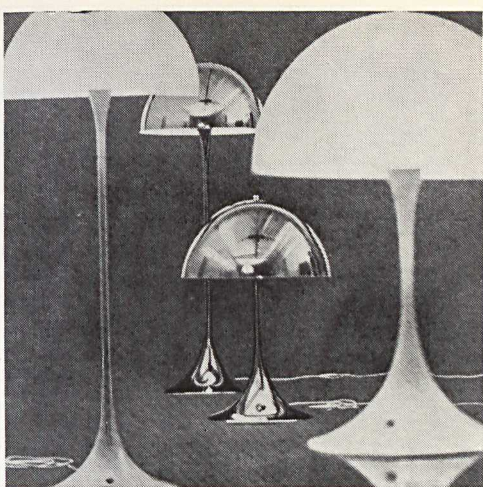


Фарфоровый чайный сервиз.
Дизайнер Э. Магнусен

вается японское влияние, а потому они оказались похожими на работы знаменитого французского керамиста Жапа Каррье. Современные молодые художники увлекаются самыми разнообразными стилями и приемами. Пожалуй, именно на примере датской керамики особенно отчетливо видно, какое множество влияний воспринимает эта страна.

Текстиль — традиционная область работы ремесленника — привлек к себе внимание профессиональных художников в 20-е годы. Большую работу по его обновлению проделали Гедда Хеннинг и Мари Гудме Лет, которые сумели возобновить старую технику ситценабивного дела на современной основе. Благодаря усилиям этих двух художниц, в стране были созданы различные ассоциации по возобновлению ручного ткачества, плетению кружев и изготовлению ковров, и открыта в 1927 году школа ручного ткачества и Музей декоративного искусства. Однако наибольшего успеха датское производство тканей достигло, видимо, в 50—60-е годы, когда датские текстильные фирмы начали привлекать к сотрудничеству известных художников, архитекторов и дизайнеров.

Начиная с 50-х годов, в Дании много занимаются ковроткачеством и гобеленом, где мы видим как продолжение классической линии в современном варианте, так и представителей так называемого антиискусства. Кстати, большое влияние на молодых датчан в свое время оказала выставка современного польского гобелена. В общем же ситуация здесь выглядит весьма пестрой, разнообразной и динамичной, как впрочем и в других странах, так как текстиль в настоящее время является весьма важным и желанным элементом любого интерьера.



Лампы напольные. Дизайнер В. Пантон



Чайник. Серебро. Дизайнер Х. Коппель

Датское серебро знаменито почти так же, как и датский фарфор. Оно прославилось в конце XIX века благодаря работам Георга Йенсена и Йохана Родэ. Очень интересны работы художников и архитекторов, представителей так называемого «архитектурного» стиля 40—50-х годов. Особенно хороша посуда тех лет (не только серебряная, но и стальная и фарфоровая). Она отличается простотой формы и логичностью конструкции. Яркий тому пример «цилиндрическая серия» Аарне Якобсена (изделия из нержавстали с подчеркнуто геометрическими корпусами и компактными ручками и носиками преувеличенно индустриального облика) и сервизы Эрика Херлоу.

Особого упоминания заслуживают созданные в Дании столовые приборы. Знаменитые ножи, вилки и ложки Г. Йенсена (1906), классический прибор К. Бойсена с ножами с укороченным лезвием петривиальной формы («Гран-При». 1938) и работы Х. Копеля.

В 40-е же годы начал работать с серебром известный скульптор Х. Коппель. Его посуда и вазы очень скульптурны, подчеркнуто раскованы, фантазия автора, кажется, не знает предела. Работы Коппеля явно противостоят строгости архитектурного стиля.

Первая школа золотых дел мастеров была открыта в Дании в 1952 году. С тех пор в стране существуют как бы две группы ювелиров. Одна, развивая традиции функционалистов, каждую новую свою вещь разрабатывает как единицу серии, в которой все члены ряда тесно связаны между собой и каждый последующий развивается из предыдущего. Другая группа, так называемых индивидуалистов, трактует каждое новое свое изделие как предмет уникальный, вдохновляясь фактурой, цветом или формой исходного материала, скажем, камня.

Но, пожалуй, наибольшего успеха добилась Дания в создании качественной и разнообразной современной мебели. Начало было положено в XVIII веке. Городской архитектор Копенгагена Г. Е. Розенберг, «чтобы внедрить хороший вкус в мебель», основал в 1777 году королевский магазин для продажи оной. В этом магазине продавалась лишь мебель, прошедшая строгую экспертизу и получившая своеобразный «знак качества». (В Дании XVIII века таким знаком служила королевская печать алого воска.)

На протяжении XIX века над мебелью много работали художники. Н. Абильгаард делал мебель в античном стиле; Г. Биндесболл, П. Роед, С. Хилкер, П. К. Скоувгор, увлекаясь французскими и немецкими образцами, проектировали кресла, столы, шкафы и стулья на потребу буржуазии, согласуясь с ее вкусами. В XX веке неоклассицист Кааре Клинт изучал опыт английского XVIII века, осваивал народные традиции стран Средиземноморья и создавал интересные образцы красивой и практичной мебели. Его ученики сумели освоить то лучшее, что несло в себе французское искусство второй империи. Функционалист К. А. Энгельгардт, спускаясь из сфер возвышенных мечтаний на землю, впервые спроектировал чрезвычайно неудобный стул для конференц-залов с целью «сделать заседания покороче».

В 30-е годы, когда мебель все еще выставляется как изделие ремесленников и мастеров-краснодеревщиков (все крупные датские дизайнеры прошли школу конкурсов, предшествующих таким выставкам), разворачиваются работы по изучению реальных жилищных условий в стране и истинных потребностей населения. Эти исследования показали, что к середине 40-х годов нашего века большинство датчан жило в двухкомнатных квартирах, центром которых служила гостиная, а комнаты были столь плотно загромождены мебелью, что человеку негде было повернуться.

По окончанию войны резко возрос спрос на жилье, что в свою очередь заставило перевести изготовление мебели на промышленные рельсы. Именно тогда и началась пропаганда нового стиля в обстановке жилья, возникло увлечение легкой современной мебелью, свободными, почти пустыми интерьерами и т. п. Уже в 1944 году Ассоциация датского кооперативного движения открыла магазин, в котором продавалась разработанная Б. Могенсеном серийная мебель, рассчитанная на потребности средней семьи с умеренным достатком. Простые вещи из датского бука или шведской сосны казались голыми на фоне привычной стилизованной и орнаментированной мебели. Однако публика их приняла. С тех пор датские дизайнеры предложили много образцов, которые быстро стали популярными. В 1949 году Вагнер показал круглый стул, у которого верхняя планка, спинки и подлокотники сделаны из одного куска дерева; Аарне Якобсен запустил в серию знаменитые трехногие стулья «яйцо» и «лебедь». Он же первый начал проектировать мебель из нетрадиционного материала. Стальная мебель Поля Кьерхольма блистательно чиста по конструкции и бескомпромиссна в выборе материала и формы. В работах этого дизайнера прочитываются некоторые идеи Баухауза.

О полной победе нового промышленного способа проектирования и производства мебели говорит не только то обстоятельство, что ассортимент мебельного производства, как уже было сказано выше, чрезвычайно широк, но и тот факт, что маленькая страна Дания экспортирует свою мебель в большом объеме и увеличивает экспорт год от года.



Такая же консервативность заметна и в производстве предметов быта. На мировом рынке и на международных выставках норвежцы показывают дымчатое под старину стекло и стилизованные металлические изделия; богато орнаментированные в стиле XVIII века блюда и вазы из серебра, нарядную посуду, церковную утварь, пивные кружки из сплава олова со свинцом, стилизованные под милую норвежскому сердцу деревянную резную посуду, исполненные в стиле барокко или английской посуды XVIII века; яркие, в традиционной манере ковры, расписные ткани, гобелены, сочную, жизнерадостную керамику. Истинно норвежская цветовая гамма отличается большой яркостью, чистотой и контрастностью в подборе цвета. Конечно, среди норвежских изделий встречаются и вещи вполне современные, такие, как выполненные из сплава серебра с эмалью блюда Греты Корсмо или столовые приборы из нержавстали и нержавстали с эмалью Арне Корсо, повседневная посуда фирмы «Хаделанд» и многое другое. Особенно заметны изменения в мебельной промышленности, поскольку в последнее время Норвегия упорно пробивается на мировой рынок со своей сосновой и фанерованной мебелью. Сосна — традиционный норвежский материал — до последнего времени шла в основном на изготовление обстановки для загородных коттеджей (коттедж — второй дом на природе — заветная мечта каждого норвежца). Теперь она появилась и в городских домах. Популярность ее оказалась столь велика, что в 1956 году был даже проведен специальный конкурс на изготовление такой мебели. Второе норвежское увлечение — фанерованная или слоистая мебель. Ее выпускают как бы в противовес крупногабаритной модной сейчас массивной мебели, обитой всем на свете, — пытаются заставить толстяка потесниться.





Пивная кружка
Художница Й. Андерсен

Мебель, стилизованная в крестьянском стиле, фирмы «Порегрунд». Р. Крогеньес

Расписная кружка из Халлингдаля. Роспись Т. Занда. (Музей г. Драммен)

Среди скандинавских стран Норвегия — самая северная, самая малонаселенная (сегодня там проживает около шести миллионов человек), более других привержена старому своему наследству и упорно сопротивляется вкусам и веяниям нового времени.

Недаром авангардные течения европейского и американского искусства долго не прививались на норвежской почве. И если правительство соседки Дании всячески поддерживает «левое» искусство, а министр по делам культуры господин Петерсон мягко утешает разъяренных обывателей заштатного городка, в котором молодые художники разрисовали торцы жилых домов («Жителям города Бранде не следует огорчаться из-за новой живописи, которой они не понимают. Художник всегда опережает время, и мы должны дать ему возможность выразить себя», — говорил он), то норвежский стортинг вот уже более ста лет предпочитает отпускать изрядные средства на реставрацию старинного готического собора в Тронхейме.

И, конечно, процветают сувениры. Серия «белые зверушки» из молочно-белого и прозрачного стекла, напоминающая аналогичные работы из камня К. Г. Фаберже. Туристы увозят их из Норвегии с той же обязательностью, что и матрешек из России. Однорукий мастер Ааге Шад режет из дерева посуду и игрушки, Ханна Кристи Абрагамсен делает деревянные сосуды, тарелки, коробочки. Арне Тьемлад работает по дереву и по кости. В городе Сандефиорде, где базируется норвежский китобойный флот, он открыл фабрику для инвалидов, которые режут там по его моделям пингвинов, сов, горностаев и белых куропаток. Экзотическая природа идет навстречу «пронорвежской» экзотике.

Трудно усмотреть в этой продукции прямую связь со старинным знаменитым народным искусством. Влияние его сказы-

Стеклянная посуда фирмы «Холмгаард»

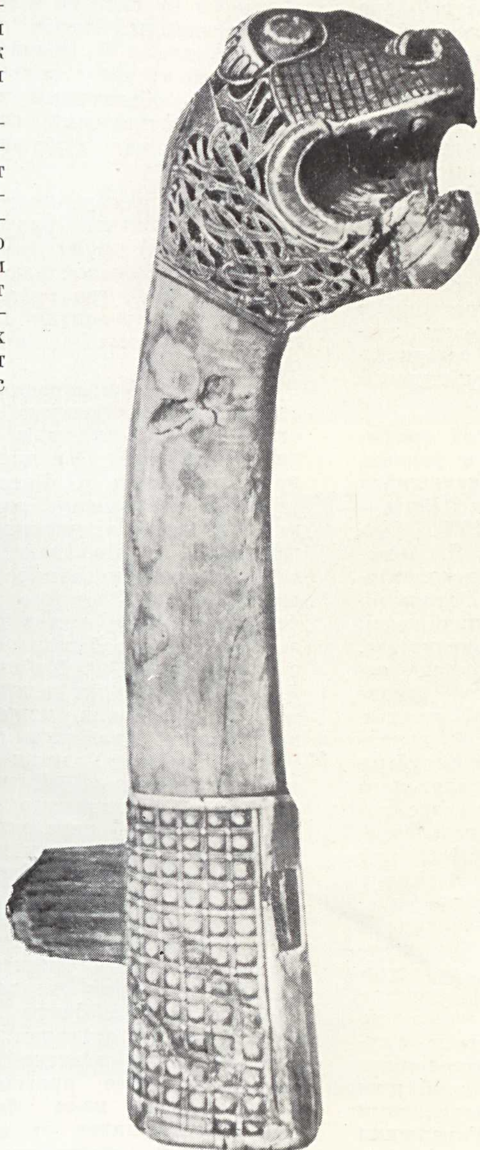
Кофейный сервиз с узором «Троль» фирмы «Порегрунд»

Деревянная резьба с корабля викингов. Фонд Озеберг

Стеклянная посуда фирмы «Хаделанд»



вается, пожалуй, в очень большой добротности и тщательности исполнения и повышенно уважительном отношении к вещи. Черта, видимо, характерная для любой крестьянской страны вообще.
Норвегия, которая в силу различных причин развивалась медленнее, чем окружающие страны, сейчас заметно наращивает темп промышленного развития, осваивает самые современные производства. Наступление промышленности на исконно сельскую страну сопровождается ростом городов и стандартизацией быта. Стоит лишь поглядеть проспекты новых туристских центров или рекламы современных гостиниц. Все это, естественно, вызывает чувство протеста в норвежцах, и они с удвоенной энергией начинают напоминать миру о славной своей истории, викингах, старом вольном крестьянстве. В этих обстоятельствах попытка сохранить рукотворное качество промышленной вещи связана с неким психологическим неприятием существующей ситуации. Тем более, что уникальное и великолепное крестьянское искусство XIV—XVI веков, резьба и ткачество, кружева и серебро на протяжении всего XIX века служили символом исконно вольного народного духа и подымались на щит сторонниками независимости страны. (Вспомним, что с 1380 по 1814 год Норвегия принадлежала Дании, с 1814 по 1905 находилась под властью Швеции и лишь в 1905 году обрела статус независимого государства.)





Старинная местная архитектура и изделия ремесленников: деревянная резьба, удивительное ирландское плетение, работы серебряных дел мастеров,— наряду с фольклором и сагами викингов, составляли плоть той «старой романтики», вокруг которой ломали копья Григ и Мунк, Вергеланд и Вельхавен, Ибсен и Бьернсон, на почве которой расцвело великое норвежское искусство XIX—XX веков. Подъем национального самосознания привел к тому, что в конце прошлого века в стране начали создавать организации типа Ассоциации ремесел и промышленности (основана в 1888 году), Ассоциации прикладного искусства (основана в 1918 году), норвежского Общества кустарной промышленности, объединяющее дизайнеров по текстилю и ткачеству. Эти организации, ставившие своей целью внедрение новых прогрессивных идей в сферу производства предметов быта и оформление интерьера, много сделали для того, чтобы сохранить замечательные народные традиции норвежских ремесленников и кустарей.
И сегодня, идя на поводу у современной архитектуры, втягиваясь в орбиту действия международной индустрии туризма, норвежцы упорно стремятся «не потерять лицо», проявляя не столько изобретательность, сколько прославленное в веках норвежское упрямство. Пытаясь «обнорвежить» стерильно чистые, донельзя вылизанные, раскрытые на природу стеклянными плоскостями холлы и залы заседаний своих новых ратушей, больниц и туристских центров, обставляют их стилизованной под крестьянскую мебель (кстати, в старину стол ставили торцом к двери на случай внезапного нападения, чтобы спиной к двери при такой оказии сидело как можно меньше людей, а лавки служили для теплоизоляции и т. д.), вешают на стены резные деревянные панели, ковры с привычным орнаментом, и даже в самом современном интерьере нет-нет да мелькнет орнамент с мотивами времен викингов.



И тем самым соответствуют международному стандарту, ибо «национальные» рестораны и отели явление глобальное и гораздо более распространенное, чем интерьер современный по сути своей.
А за окнами веет ветер перемен и наступает новая среднеевропейская или сильно американизированная действительность. И куда повернет норвежский дизайн на этом перепутьи — мы увидим довольно скоро.

По стране:

Латвийская ССР

Выставки, ярмарки, семинары

1978 год не был исключительным по напряженности художественной жизни Латвийской республики и тем интереснее сделать обзор его основных событий. Первой крупной выставкой латышского декоративно-прикладного искусства этого года была республиканская экспозиция дизайна и прикладной графики (Дом художника в Риге, март). Если в начале 70-х годов к таким выставкам относились с сомнением — достаточно ли они соберут интересных экспонатов,— то эта, уже шестая по счету, не вызывала опасений. Оформлена она была подчеркнуто полемично, с помощью обыденных проволочных ящиков — тары для бутылок (художник-оформитель Я. Борг). На их фоне были показаны коллекция аэрозольных баллонов, косметический набор для мужчин «Орфей» (он получил в 1977 г. золотую медаль на выставке в ЧССР), упаковки для радиотоваров, фирменные знаки, гарнитуры шрифтов, конверты для грампластинок, над которыми наряду с уже известным Г. Кирке начали работать многие молодые художники. Они качественны с полиграфической точки зрения и обыгрывают сегодняшнюю моду на «культурный ретроспективизм».

Удачей в прикладной графике можно считать и рекламный плакат, появившийся весной на улицах Риги,— «Дни искусства. 1978. 14—23 IV» художника Я. Анманиса со сложной декоративно-изобразительной композицией на тему гуляния людей в дни праздников искусства. В Риге «Дни искусства» сопровождались рядом выставок, в том числе «Керамика. Растения и цветы» (в выставочных залах Музея зарубежного искусства, уделяющего большое внимание современному латышскому декоративному искусству). На ней обычно камерная керамика явно выходила в иные пространственные измерения и тяготела к малым архитектурным формам, садово-парковой скульптуре, обыгрывая связь реальных цветов, веток, внесенных в помещение, с художественными ассоциациями на тему флоры (тонкий цветочный рельеф с переливами красок С. Зутере «Украшения земли» или группа керамических ваз с абстрагированными грибовидными формами И. Ванаги «Впечатления от Ледурги»).

В завершающий день недели искусств на площади перед Домским собором была проведена выставка-ярмарка под открытым небом. Это были в основном работы молодых художников: акварель, живопись, гобелены, современная профессиональная керамика. Там же был устроен и детский праздник с рисованием. В программу «Дней искусства» обычно входит награждение авторов лучших работ минувшего года. На этот раз из прикладников был отмечен Р. Хеймрат. Ему вручили медаль (с изображением трех муз, художник Ю. Пигорнис) за гобелены «Праздник Лиго», «Народный мотив» и др., которые в числе 36 работ Хеймрата были показаны незадолго до этого на его персональной выставке в Москве.

Особенностью рижских выставок декоративного искусства является частый показ большого числа вещей со специализацией по материалу. Так, наряду с керамикой в Музее зарубежного искусства прошли выставки художественной обработки металла, кожи, дерева. Четвертая республиканская выставка «Дерево в декоративном искусстве» (июнь) оказалась в определенной мере поворотной. На ней все сильнее чувствовался поиск новых образов, больших декоративно-пространственных композиций с контрастом пластики и текстуры дерева (например, «Пространственная композиция» А. ЗаринЬша и А. Шмитса), набранная из мягко отполированных брусков по принципу поленницы. Новые проблемы поставил Я. Поляк своей серией кресел с высокими спинками, обтянутыми гобеленами, вытканными специально для них художницей Э. Вигнере.

На третьей республиканской выставке кожаной пластики (апрель—май) также заметен путь ко все большей пластичности объемов, где сморщенная и фиксированная кожа приобретает какой-то кремообразный вид.

Вторая республиканская выставка художественного текстиля была открыта в сентябре — октябре в выставочном помещении ц. Петра и отразила повышенное внимание молодых латышских художников к текстилю, его тектоническим и техническим возможностям, которые сейчас осваиваются ими в деталях. Вместе с работами ведущих мастеров — Р. Хеймрата, Р. Богустовой и др. центральное место заняли недавние выпускники Академии художеств (например, легкая объемная композиция «Крылья» И. Якоби, неожиданное «Море» П. Сидара, переходящее в особого рода картину в раме, сотканную из серебряных нитей). По сравнению с первой республиканской выставкой художественного текстиля, проходившей несколько лет назад в этих же залах, где они были эффектно развешаны в его огромном пространстве как знамена, она оказалась более приземленной — отчасти из-за белых щитов, оставшихся от предшествующей архитектурной выставки, отчасти из-за детализации, фрагментарности художественных поисков.

Архитектурные же выставки в ц. Петра заслуживают не менее серьезного анализа, чем декоративно-прикладные. В апреле — мае там были показаны работы под общим названием «Своему городу» (около 60 проектов). Они были выполнены по комплексному плану преобразования архитектурной среды Риги с привлечением художников разного профиля. Самым крупным было решение визуального облика улицы Ленина как основной магистрали города (И. Лейниек, И. Ротки, А. Скулинь, Т. Шульгин), где решались вопросы городского ландшафта с изменением вертикальных доминант, стилевой взаимосвязи зданий XIX в. и новых построек. Несколько принципиальных проектов было посвящено художественному решению окраинных жилых районов. В проекте Ю. Краминьша и И. Лапиньша «Предложения рекламно-информационных элементов для общественного центра Иманта-4» был использован опыт дизайнерского оформления «интерьера города» с подчеркиванием единого подхода, модных закругленных форм, узких пестрых цветных лент.

Подготовка к выставке привлекла в сферу оформления городской среды не только свежие силы художников, которые раньше не занимались такими объектами (это был результат большой организационной работы). Она позволила связать проекты разных задач и масштабов — от решения территорий детских садов, школ и парковых площадок до облика целых улиц и районов города. По материалам данной выставки и в связи с подготовкой к первым в республике дням архитектуры, которые прошли в августе, был выпущен номер только что начавшегося периодического издания «Архитектура. Строительство. Дизайн» (на латышском языке, резюме — на русском языке). Он был посвящен целиком городской среде Риги. Его дальнейшие выпуски также тематические.

Дни архитектуры сопровождались другой выставкой в ц. Петра «Проекты, отделочные материалы и приемы отделки» (лучшие работы архитекторов и художников республики за последние годы), а также показом архитектурных фотографий, широкой публикацией в печати фотомонтажей с включением футурологических объектов в реальное окружение. В Художественном музее была подготовлена ретроспективная экспозиция «Архитектура в изобразительном искусстве». Дни архитектуры включали и обсуждение таких творческих проблем, как «Завтрашний день нашей столицы», «Создание архитектурной среды для отдыха и культурно-массовой работы» (в г. Даугавпилсе), синтез в сельской архитектуре (в поселке Малпилс Рижского района), реконструкция и сохранение художественно ценных зданий, кварталов и парков.

В сентябре — октябре в Художественном музее состоялась вторая республиканская выставка декоративно-прикладного искусства, выявляющая существующие соотношения между всеми поисками в художественном текстиле, керамике, дереве, металле, коже, стекле. В 1978 году прошли персоналии художников по керамике В. Ятниеце и С. Циховской, М. Мелнаксне, Р. Эйнберга и П. Мартинсонса, А. Пормаля, Х. Мелнбарде-Крисберга, художников по текстилю Б. Блумберга, Э. Вигнере, группы дизайнеров, показавших работы под девизом «Форма. Цвет. Динамика». В октябре на базе Дома творчества «Дзинтари» прошел всесоюзный семинар по витражу. В нем приняли участие ведущие художники витража почти всех наших республик, а латышские художники организовали в «Дзинтари» выставку витража и ее обсуждение.

В. Варламов

Из собраний прикладного искусства



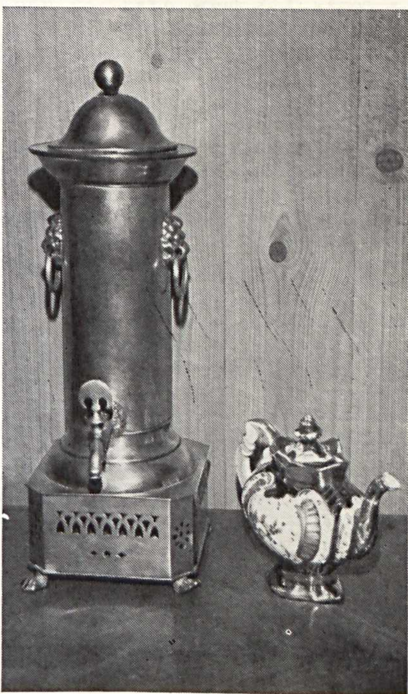
В течение января — марта 1978 года в Мраморном зале Музея этнографии была открыта выставка предметов декоративно-прикладного искусства XVII—XX веков из собраний коллекционеров Ленинграда и Москвы. Она была организована Министерством культуры СССР, Ленинградским отделением Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры и ГМЭ. Эта выставка явилась итогом деятельности общества коллекционеров произведений станкового и прикладного искусства, основанного при обществе охраны памятников истории и культуры.







Экспонаты из 22 коллекций знакомили посетителей с развитием декоративно-прикладного искусства России, Западной Европы и Востока.
Полно и разнообразно было представлено фарфоровое производство XVII—XX веков государственных и частных заводов Германии, Франции, Англии, России.
Значительное место на выставке занимали изделия из цветного стекла, знакомящие посетителей с техниками стекольного производства.
Гжельская мануфактура была представлена изделиями конца XVIII века, отличающимися затейливой формой, в то же время близкой к народным образцам керамики обилием налепов, яркой полихромной росписью.
Шкатулки, гарнитуры ювелирных украшений с алмазной гранью давали возможность посетителю познакомиться с достижениями тульских умельцев в тонкой обработке металла.
Маленький уголок гостиной 20—30-х годов XIX века воссоздает коллекция В. М. Голод. Коллекция содержит предметы мебели стиля ампир, бронзовые люстры, подсвечники и вазы, приборы из малахита, изделия из стекла, а также миниатюры, произведения русской и западноевропейской живописи.



Особенной популярностью пользуются миниатюрные портреты членов известной в русской истории и литературе XIX века семьи Раевских. Уникальной является коллекция флаконов для духов, изготовленных в 1830—1840-х годах XIX века на Императорском фарфоровом заводе. Среди них встречаются флаконы в форме птицы, вазы, штофы, коробочки, расписанные растительным и геометрическим орнаментом, различные по цвету, выполненные в разнообразных техниках.
Коллекция И. М. Эзраха, широко представленная на выставке, включает произведения русских и советских художников, западноевропейский, русский и советский фарфор. На выставке экспонировались знаменитые стаканы из прозрачного стекла, выпущенные заводом Бахметьева и посвященные Отечественной войне 1812 года. На 14 бокалах написаны портреты военачальников. Имеются экспонаты, дающие представление о развитии русского и советского фарфора. В 1959 году большая часть коллекции русского и советского фарфора И. М. Эзраха пополнила фонды Русского музея, поэтому сейчас в собрании осталось немного вещей из отечественного фарфора, но все они являются прекрасными его образцами: «Маркиза» К. Сомова, «Похищение Европы» В. Серова, восточная серия Н. Данько, изделия А. Щекатихиной-Потоцкой, А. Воробьевского и С. Чехонина.
Фарфор первых послереволюционных лет входит и в коллекцию А. А. Лобанова. У него хранятся такие уникальные экземпляры «агитационного фарфора», как «Красные звезды» М. Адамовича (1921), предметы, расписанные по эскизам Н. Альтмана, С. Чехонина. С особым увлечением А. А. Лобанов собирает русские самовары. Эти самобытные вещи, ставшие символом русской бытовой культуры, в последнее время пользуются большим вниманием как у коллекционеров, так и у искусствоведов.
Коллекция Лобанова насчитывает более 30 самоваров различных форм, а также заварные чайники, сахарницы и другие предметы сервировки чайного стола.
Выставка, впервые организованная в таких масштабах, имеет большое значение для деятельности коллекционеров, вносящих несомненный вклад в изучение и охрану памятников прикладного искусства.

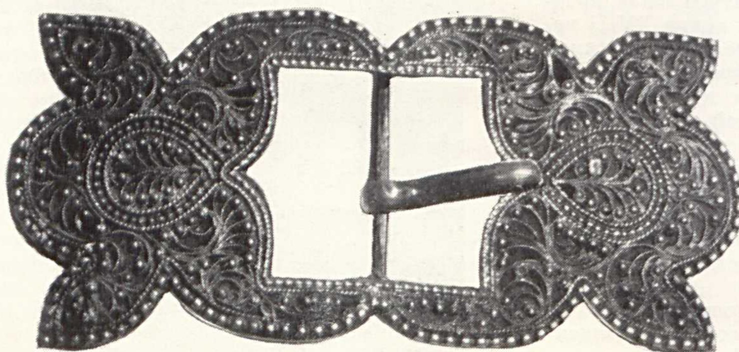
Л. Рудницкая, Н. Глинская

Ахалцихская филигрань

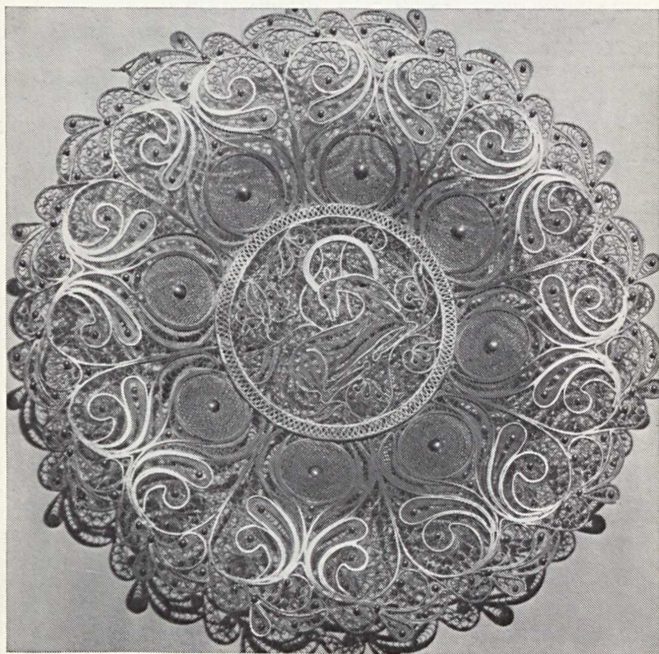
Художественная обработка металла имеет в Грузии давние традиции. Страна имела культурные и экономические связи с Востоком и Западом, была на перекрестке караванных путей и славилась изделиями народных художественных промыслов.

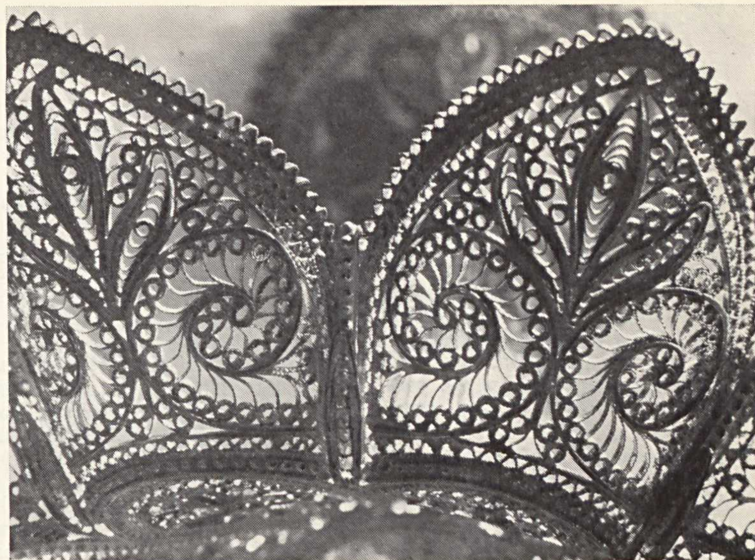
В начале прошлого века в Грузии наряду с другими видами традиционных народных промыслов было распространено производство серебряных филигранных изделий. В небольшом провинциальном городе Ахалцихе и близлежащих селах мастера создавали произведения тончайшей ювелирной работы. В первой половине XIX века Ахалцих славился обработкой меди, бронзы, золота и серебра, там проживало 15 тысяч человек и большинство из них занимались ремеслом и торговлей. Улицы его представляли отдельные цеха ювелиров, каменотесов, медников, оружейников, ковроткачей... Город был связан торговыми путями со всем Закавказьем, Россией, Турцией, Ираном. Сюда приезжали издалека купцы и путешественники, увозившие с собой шерсть, ситец, кожевенные изделия и изделия из золота и серебра. В истории известен факт, когда в 1886 году в Ахалцихе находились посланцы папы Римского, которые увезли с собой на родину изделия ахалцихских ювелиров. В 20-х годах XIX века Ахалцих был центром производства филигранных ажурных изделий из серебра. Занимались этим промыслом, в основном, армяне-переселенцы, вероятно знакомые с оригинальными филигранными образцами из Западной Европы, завезенными на Кавказ через Малую Азию. Впоследствии филигранным промыслом стали заниматься в ауле Кубачи, в то время как в Ахалцихе он исчезал, и только по традиции филигранные изделия назывались ахалцихскими.

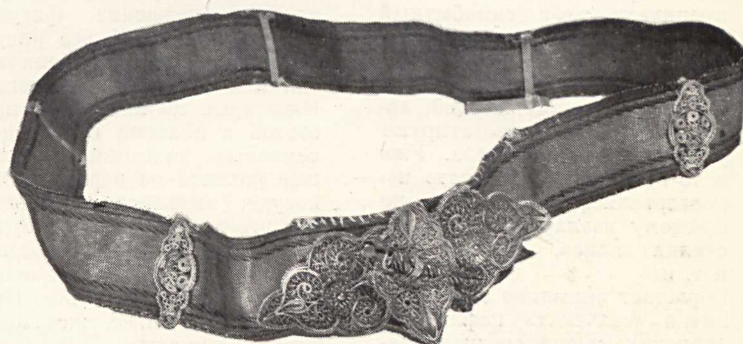
Для изготовления предмета в технике ажурной филиграни использовались тонкие серебряные полоски, которые мастер заготавливал заранее. На лицевой стороне полосок делались насечки, и полоски превращались в части будущего орнамента. Орнамент был в основном растительный — стилизованные лепестки, листья, стебли, веточки, побеги и т. д. Завитки сильно закрученные или наоборот плавные, спокойные. Собирая из них вещь, мастер складывал их в виде определенного орнамента, который заполнял всю поверхность изделия. Собранные детали пропаивались на небольшом огне, потом на них накладывалась зернь в соответствии с узором. Припой узора требовал абсолютной чистоты и безукоризненности. Очищенные от копоти вещи осторожно вычищали и иногда золотили. Ассортимент изделий, изготовленных в технике ажурной филиграни, был довольно широк и насчитывал 84 наименования. Ажурную филигрань применяли при изготовлении женских украшений — серег, подвесок, брошек, браслетов, сборных поясов из небольших блях, поясных пряжек и т. д. Техника ажурной филиграни создает впечатление рельефности. Сквозной узор превращал поверхность предмета в сплошное кружево.

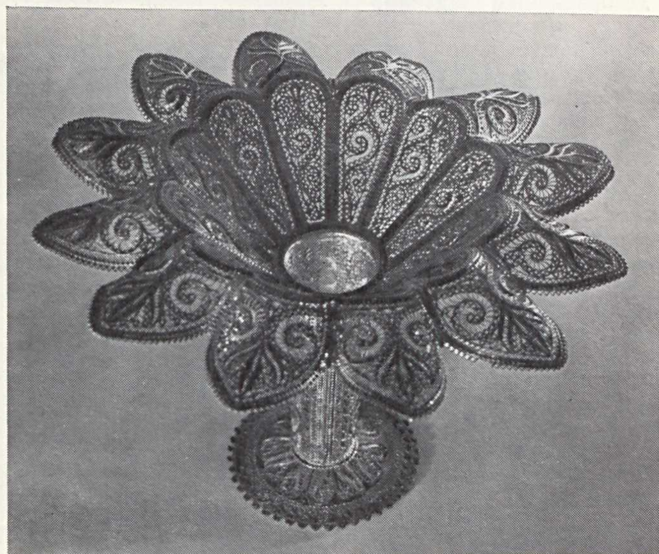


Развитие предметной среды в конце XIX века понуждает и ахалцихских мастеров расширить свой ассортимент. Расширяется производство











предметов бытового характера, с большим утилитарным назначением. В модный обиход входят подстаканники, чернильные приборы и ручки для перьев, бокалы, пудреницы, рамки для фотографий, наперстки, портсигары, табачницы и табакерки и другое. И хотя предметы эти были выполнены с большим мастерством, ювелирным изяществом и тонкостью, они переставали быть выдержанными в духе традиционного промысла, так как, во-первых, сами вещи были данью нового уклада жизни, а во-вторых, сохраняя технику и приемы работы старых мастеров, их ученики вводили в орнамент новых изделий элементы, заимствованные с изделий иностранного происхождения. Все более декоративный характер принимает в это время и традиционное национальное оружие, в связи с этим на ручках кинжалов, ножей, на газырях стала применяться ажурная филигрань.

Изделия, изготовляемые мастерами в технике филиграни, отличались не только изяществом формы, но и тонкой обработкой поверхности узора, богатым и изысканным орнаментом. Они создавали впечатление нарядности, воздушной легкости. Несмотря на то что ажурные изделия были хрупкими и малопрактичными, так как быстро загрязнялись промежутки в поверхностях, они пользовались большим спросом на рынках Кавказа и за его пределами. Ахалцихская филигрань с большим успехом демонстрировались на всероссийских и международных выставках в Петербурге, Париже, Лондоне. Уже в наши дни на Всемирной выставке в Бельгии в 1958 году браслеты и броши ахалцихских мастеров пользовались особым успехом.

Дешевая заводская массовая продукция вытеснила производство филигранных серебряных изделий и, не выдержав конкуренции, этот вид грузинских народных промыслов стал исчезать в конце прошлого века.

Ныне промысел ахалцихской филиграни можно считать частично сохранившимся, так как до недавнего времени еще работали отдельные мастера. В настоящее время молодые мастера, как, например, Д. Гогишвили (Тбилиси), создают декоративные сосуды, вазы, кулоны, броши в технике филиграни. Эти изделия во многом отличаются от старых образцов характером самих изделий и орнаментом.

Лучшие из образцов изделий старой ахалцихской филиграни ныне собраны в коллекциях краеведческого музея в Ахалцихе и в музее народного творчества в Тбилиси. Коллекция серебряных изделий Тбилисского музея насчитывает около 50 экспонатов, датируемых серединой и второй половиной XIX века.

Ирина Дзуцова



Ичнянские кафли

Отправляясь в этнографическую экспедицию по селам Ичнянского района Черниговской области, мы знали, что этот район славился в прошлом своим гончарством, в частности, производством кафель. Но надежды на то, чтобы найти кафли, было мало, тем более, что во всех музеях, имеющих собрания этих уникальных образцов декоративно-прикладного искусства, нам неоднократно приходилось слышать: «Таких кафель вы уже теперь не найдете». Искусствоведы и этнографы, изучавшие народные промыслы Черниговщины, высоко оценивали этот самобытный вид народного творчества [1].

Подчеркивая самобытность и высокие художественные качества ичнянских кафлей, авторы с грустью констатируют упадок этого промысла. Уже в те времена кафли часто использовались в быту не по прямому назначению: для настилки полов, поения кур и т. п.

Обращает внимание также отличие «сельских» кафлей от «панских» и они «редко встречаются под одною крышою» [2].

Немало добрых слов сказано об ичнянских кафлях в статьях современных авторов, поднимающих вопрос о необходимости возрождения этого незаслуженно забытого вида народно-прикладного искусства [3].

Хотя этот промысел довольно подробно описан в литературе, мы задались целью расширить сведения о нем и разыскать, по возможности, хотя бы несколько изразцов.

Было найдено несколько десятков кафлей, изготовленных по всем признакам в Ичне местными мастерами. Это распространенная в свое время и описанная в литературе «синяя фиалка», изображения людей за разными занятиями, стилизованные цветы, птицы. Рисунок, на светлом фоне, выполнен в зеленых, желтых и коричневых тонах. Все это остатки разобранных печей. В одной хате кафли сохранились в комине (верхней части печи), где они составляют целостный ансамбль («фиалка»), в других — изразцами вымощен под печи, или пол курятника. Особой радости эти находки нам, естественно, не доставили: кафли находились в заброшенном состоянии и использовались без учета художественной ценности.

Литературные источники и устные рассказы подтверждают, что в свое время ичнянские кафли продавались на ярмарках Черниговщины, Полтавщины, Харьковщины. Поэтому мы решили внимательно исследовать окружающие села. Посетили Гуживку — шесть километров от Ични — типичное село южной Черниговщины. Здесь преобладают новые дома, да и в домах уже все новое. Никто и не припомнит, чтобы где-то видел кафли. Но возвращаться ни с чем было обидно и мы продолжали ходить от хаты к хате, не теряя надежды.

В одной из самых старых хат (ей уже более 100 лет) привлекает внимание добротная старая мебель — скамьи, стол, палати, мысник и тут же печь — четырехугольная, с большим подпечьем и лежанкой. Какая-то сила заставляет нас задержаться возле нее. Просим разрешения у хозяйки размыть немного комин, на котором за долгие годы нарос толстый слой глины и мела. Через некоторое время на нас глянул глаз филина, изображенного на кафле. Размываем далее — сплошная изразцовая стена, а затем другая... Кафли прямоугольные, размером приблизительно 15—17 на 19—21 см, выложены ровными рядами, всего около 200 штук. На светлом фоне каждой излюбленные мотивы народной росписи: стилизованные цветы, птицы на цветах, человеческие фигуры, солнце, звезды. И все рисунки разные как по сюжетам, так и в деталях исполнения. Некоторые из них своей простотой и наивной непосредственностью напоминают народные росписи на керамической посуде, вышивки на рушниках. А некоторые как будто созданы по мотивам народных сказок. Общее настроение светлое, жизнерадостное. Преобладают зеленые, желтые и коричневые тона.

Разбирая печь, мы еще раз убедились в ее давности: на ней не было никаких следов переделки, кафли выкладывались одновременно с возведением самой печи.

Итак, это была крестьянская кафельная печь второй половины XIX века. В будущем эта находка украсит один из интерьеров на территории музея.

Село Рожновка в 15 км от Ични. Здесь нам сразу же посоветовали: «Идите в хату П. П. Тищенко, у него комин с зелеными орлами». И действительно, в этой хате была выложена кафлями нижняя часть печной стенки над лежанкой. Всего 30 штук. Посредине, на 12 кафлях размещены в центре двуглавый орел и надпись: «ДимитрІя Панасенка. 1888 года. Месте Ични». Следовательно, это кафли того же мастера Д. Панасенко, о котором писала Е. Спасская и последнюю работу которого она видела датированной 1902 годом. Роспись выполнена теми же красками, что и на кафлях из с. Гужовки, но здесь они более густые, насыщенные. Главное же отличие в сюжетах рисунков. Растительных мотивов здесь почти нет, доминируют жанрово-бытовые сцены, как, например, всадник на коне, человек у стола с посудой, пряха с гребнем и т. д. В общем, в этих росписях ощутимо влияние мещанской культуры, быта и искусства панских поместий.

Исследователи гончарства на Украине уже обращали внимание на то, что мастера по изразцам удовлетворяли запросы прежде всего зажиточных слоев, в том числе помещиков и богатых мещан, которые, естественно, навязывали мастерам свои эстетические вкусы.

В деревенских кафлях цвет более теплый, рисунок — простой, в то время, как в мещанских — все холоднее, официальнее.

Что же касается росписей на кафлях с. Рожновки, то они, пожалуй, стоят ближе к народным. И хотя их мотивы — двуглавый орел, всадники в мундирах, фигуры людей в необычных одеждах — обнаруживают новые веяния в народном искусстве, общая интерпретация сюжетов остается традиционной, изображение фигур дается широким мазком в условно-схематическом стиле.

Новые находки ичнянских кафлей, безусловно, очень радуют, но конечный итог экспедиции все же не они, а новая проблема — сохранить и использовать традиционный народный вид искусства в современном быту. Народная декоративная роспись, сформировавшаяся на протяжении веков, отличается оптимизмом, силой художественного обобщения. Гармонические мягкие тона, спокойно-уравновешенные линии рисунка, как бы «нейтрального», ненавязчивого по своему содержанию, условный, часто символический характер изображений, далекий от натуралистического копирования реального мира,— все эти черты как нельзя лучше соответствуют декоративным задачам. Разумеется, о возрождении изразцовых печей речи быть не может. Но для украшения современных интерьеров декоративные изразцы могли бы послужить с большим успехом. Способы их применения могут быть разные. Например, отдельные расписные изразцы могут стать настенными украшениями, наряду с декоративными тарелками, деревянными плакетками и т. п. Народные росписи можно использовать также в керамических плитках для облицовки столовых, магазинов. Массовое производство таких плиток-изразцов можно наладить и на заводах и в керамических мастерских. А как бы они украсили, к примеру, современную кухню.

Словом, здесь большой простор для экспериментирования и творческой фантазии художников, архитекторов и всех, кто причастен к благородному делу внедрения красоты в наш быт.

Л. Орел

---

[1] В книге «Черниговского наместничество топографическое описание» А. Шафонского (Киев, 1851, стр. 396) отмечается, что в конце XVIII века ичнянские изразцы «...во многих местах покупают». Этнограф М. Фриде в статье «Гончарный промысел Черниговщины», напечатанной в «Материалах по этнографии», т. 3 (изд. Государственного Российского Музея, Ленинград, 1926) подробно описывает ичнянские кафли, технологию их изготовления и росписи.

[2] *Э. Спаська.* Кахлі Чернігівщины (XVIII—XIX ст.) «Український музей». Збірник I, Київ, 1927, стр. 80.

[3] См.: «Народная творчість та етнографія», 1968, № 3, 5.

Вышли из печати

Анисимов Г. ЖИВЫЕ КРАСКИ АПШЕРОНА. Баку, «Гянджлик», 1978.
Очерки книги, являющиеся итогом поездок и искусствоведческих исследований автора, рассказывают о творчестве современных азербайджанских живописцев и встречах с прогрессивными зарубежными мастерами.

Афанасьев К. Н. А. В. ЩУСЕВ. М., Стройиздат, 1978.
В книге подробно освещена архитектурная, критическая и общественная деятельность одного из крупнейших советских зодчих, автора уникальных архитектурных и градостроительных проектов.

Иванов В. КОСТРОМА. М., «Искусство», 1978.
Книга посвящена архитектурным и художественным памятникам Костромы и ее окрестностей: древним храмам и их убранству, градостроительным ансамблям XVIII—XIX вв. и сооружениям советского периода. Автор книги знакомит также с художественными ремеслами костромского края.

Иконников А. В. СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА ШВЕЦИИ. М., Стройиздат, 1978.
Автор книги выявляет своеобразие художественного мышления архитекторов Швеции, характеризует различные направления в их творчестве, освещает пути решения актуальных проблем градостроения и жилищного строительства в этой стране.

Иконников А. В., Заварухин Ю. И. ТОКИО. Л., Стройиздат, Ленинградское отделение, 1978. (Архитектура и строительство городов мира).
В книге освещается история возникновения и застройки столицы Японии. Характеризуя архитектуру XX века, авторы показывают процесс формирования общей пространственной структуры современного Токио под воздействием социально-экономических факторов: строительство субцентров и новой транспортной системы.

Кадырова Т. Ф. Стриньковский В. Б. ЖИТЬ, ЧТОБЫ СОЗИДАТЬ. (Зодчие Узбекистана). Ташкент, Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1978.
Книга посвящена творчеству советского зодчего и ученого М. С. Булатова (р. 1907 г.). Авторы книги выявляют значение архитектурных и градостроительных проектов Булатова в застройке г. Ташкента, его исследований в области теории и истории архитектуры Средней Азии.

Казаринова В. И. ОТ ПЛЕСА ДО САРАЕВА. М., «Искусство», 1978. («Дороги к прекрасному»).
Путешествуя вместе с читателем по Костромскому краю, автор знакомит с его историей, выдающимися архитектурными памятниками.

Хроника

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 1(254). 1979
Основан в 1957 году

В номере:

1 *Год защиты детей*
Художники — детям

2 *Художник и среда*
Празднества в столице Олимпиады-80

6—18 *Художественная жизнь страны*
Юлия Козлова На молодежной выставке

10
Надежда Бабурина Малая пластика — поиски и тенденции

16
Дина Немчинова Показывает «дулевская академия»

19—23 *Народное искусство*
Творческий отчет мастеров Украины

21
Нина Мальцева Русская токарная посуда

24 *Крупным планом*
Стелла Базазьянц Со зрителем один на один

30 *Теория*
Юрий Герчук Структура и смысл орнамента

34 *История*
Элеонора Пастон 100 лет назад в Абрамцеве...

40 *За рубежом*
Елена Егорьева Черты скандинавского дизайна

44, 45, 48 *Хроника*

46 *Страница коллекционера*
Ирина Дзуцова Ахалцихская филигрань

Редакционная коллегия

Главный редактор Буткевич О. В.
Бескинская С. М.
Бородай В. З.
Василенко В. М.
Иконников А. В.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кума Х. Р.
Леонов П. В.
Литанишвили О. А.
Луппов Н. А.
Обух В. А.
Рахимов М. К.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Смирнов Б. А.
Толстой В. П.
Хан-Магомедов С. О.

Зам. главного ред. Базазьянц С. Б.
Ответств. секретарь Овчинников В. М.
Зав. отд. редакции: Давыдова Н. И.
Крамаренко Л. Г.
Невлер Л. И.
Смирнов Л. М.
Уварова И. П.
Сафарова А. Д.
...й художник Курбатов Ю. К.

...сник номера Белан В. А.
...редактор Штейнер Л. М.
...тохудожник Кутилова З. П.
Фотографы Ковригин Е. Н.
Обухова В. М.
Иванов В. И.

На обложке:
Л. Никитина
«Все флаги в гости к нам».
Москва

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
А 07979 от 7.XII.1978
Сдано в набор 4.XI.1978
Бумага мелованная
Формат 70×90 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9,973
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 6
Зак. 4305. Тираж 34 000.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

Только факты

Москва. 31 октября в Москве торжественно открыт памятник Якову Михайловичу Свердлову — замечательному революционеру-ленинцу, выдающемуся деятелю Коммунистической партии и Советского государства. Памятник установлен на площади, носящей имя Я. М. Свердлова. Монумент сооружен по проекту скульптора Р. Е. Амбарцумяна и архитектора Б. И. Тхора.

*

26 октября в Центральном выставочном зале открылась Всесоюзная художественная экспозиция «Молодая гвардия Страны Советов», посвященная 60-летию ВЛКСМ. Организаторы выставки — ЦК ВЛКСМ, Министерство культуры СССР, Союз художников СССР. Вернисажу в Манеже предшествовали более ста республиканских, краевых и областных выставок, на которых было показано более 10 тысяч работ всех видов и жанров. В Манеже и филиалах основной экспозиции, открывшихся в Театре на Малой Бронной и в залах ЦДСА им. М. В. Фрунзе, демонстрировалось свыше тысячи произведений живописи, графики, монументального и декоративно-прикладного искусства более чем 600 художников из всех союзных республик. Из многих художественных музеев страны отобраны на выставку работы замечательных советских мастеров А. Дейнеки, К. Петрова-Водкина, П. Соколова-Скаля, К. Юона, Кукрыниксов, Г. Ряжского, М. Грекова, В. Мухиной, М. Манизера, И. Шадра, Ю. Пименова, Е. Кибрика и других, составившие ретроспективный раздел. Со своими новыми произведениями выступили молодые художники — лауреаты премии ВЛКСМ.

*

В октябре в Доме художника открылась традиционная осенняя выставка московских художников. Более 500 живописцев, скульпторов, графиков, художников театра и кино, мастеров декоративно-прикладного искусства представили свои работы, посвященные в основном сегодняшнему дню нашей страны.

*

Выставка художников-монументалистов открылась в октябре в залах МОСХа. Здесь были представлены эскизы росписей, декоративные композиции, мозаика, а также живопись, скульптура, графика. Эта экспозиция — продолжение традиционной осенней выставки, открывшейся в Доме художника.

*

«Синтез изобразительного искусства и архитектуры в социалистическом обществе» — эта тема была рассмотрена на состоявшемся творческом совещании представителей Союзов художников и архитекторов социалистических стран, открывшемся в октябре в Доме архитектора. Участники совещания — художники-монументалисты, зодчие, искусствоведы — обменялись практическим опытом в современном осуществлении ленинских заветов монументальной пропаганды, обсудили актуальные творческие вопросы, связанные с поисками новых форм и возможностей живописи, скульптуры в единстве с развитием архитектуры, градостроительства наших дней. К совещанию в Доме архитектора была развернута фотовыставка, рассказывающая о достижениях мастеров-монументалистов Советского Союза и социалистических стран.

*

«Художники Калинина» — так называлась выставка, открытая в зале Союза художников РСФСР. Экспонировалось 50 живописных полотен и более 100 произведений декоративно-прикладного искусства — фаянс, хрусталь, художественное стекло.

*

Осенью прошлого года в залах Союза художников РСФСР была открыта выставка художественной вышивки народных мастериц Венгрии. В течение 12 дней экспонировалось более 260 изделий 240 участниц. Палитра вышивок удивляла своим богатством и разнообразием.

*

Выставка плакатов незабываемых дней Великой Октябрьской социалистической революции открылась 16 октября в Доме пропаганды Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. Экспонировались подлинные графические листы из собрания Центрального музея Революции СССР.

*

Ленинград. Проблемам развития современных народных художественных промыслов была посвящена республиканская научно-практическая конференция, открывшаяся в октябре в Русском музее. В ней приняли участие художники и искусствоведы Москвы, Ленинграда, а также народные мастера из Хохломы, Мстёры, Палеха, Гжели, Жостова, Вологды. В докладах и сообщениях шла речь о художественных особенностях народных промыслов, их сегодняшнем дне, о развитии традиций, о новаторстве и художественном наследии, о путях экономического стимулирования творчества народных умельцев. Конференция продлилась три дня. В дни работы конференции в Русском музее открылась выставка, где демонстрировались работы гончаров, кружевниц, резчиков по дереву, мастеров лаковой миниатюры, дымковской игрушки, чукотской резьбы по кости...

*

Осенью прошлого года в Аполлоновом зале Эрмитажа была открыта выставка из Польши «Янтарь в произведениях старых и новых мастеров». Демонстрировалось 137 уникальных экспонатов, отобранных из богатейшей коллекции янтаря замка-музея Мальборка. Хронологический диапазон выставки обширен: от новокаменного века до наших дней. Амулет — плоский диск с орнаментом, символизирующим солнце, и другие изделия времен неолита, бусы позднеримского времени, изделия мастеров XVII—XVIII веков — времени расцвета художественной обработки янтаря. Народные умельцы сумели сохранить методы обработки камня, принятые в древности. Особый раздел составили произведения современных мастеров. Современные мастера, как и старые мастера, стремятся выявить красоту камня, умело сочетать янтарь с другими материалами.

*

Осенью прошлого года в залах ЛОСХа была открыта выставка архитектора, художника-оформителя, графика, керамиста А. И. Лапирова. На выставке были представлены проекты, эскизы интерьеров, настенные блюда, вазы, множество рисунков.
Одновременно с произведениями А. И. Лапирова на выставке в ЛОСХе были показаны работы его жены и соавтора — Г. П. Якимовой: настенные блюда, керамические сервизы, кашпо, мелкая пластика. Особенно интересны жанровые статуэтки, изображающие литературных персонажей и героев сказок.

*

В Мраморном зале Музея этнографии народов СССР в октябре открылась выставка «Польский народный костюм», на которой было представлено более 70 комплектов праздничной женской и мужской одежды различных районов Польши, привезенных сюда из музеев Варшавы, Познани, Люблина... Демонстрировались интересные образцы национальной одежды конца XIX— начала XX века и современные. Подобная выставка в Ленинграде устраивается впервые.

*

Около 90 эталонов изделий культурно-бытового назначения разработали художники Ленинградского комбината декоративно-прикладного искусства. Они будут выпускаться здесь сериями от десяти до 200—300, иногда до 500 штук. Среди новинок выделяются сувенирная ваза «Голубой букет» художницы И. Олевской, «Чаша рыбацкая» с ложкой в форме черпака и штоф «Парадиз» с двумя бокалами Е. Рудневой.

*

60-летию ВЛКСМ была посвящена выставка живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, открывшаяся 23 октября в павильоне Росси Летнего сада. Авторы — молодые ленинградские художники. Среди них — Г. Пономарева, А. Пахомов, А. Андреев, Н. и Г. Головко, О. Яхнин. В экспозиции — поэтичный гобелен «Рассвет», сервиз из прозрачного стекла с тончайшей гравировкой. Демонстрировались цветные офорты на темы произведений Александра Грина.

*

Выставка «Фламандские шпалеры XVI — XVIII веков» из собрания Королевских музеев искусства и истории в Брюсселе была открыта осенью прошлого года в Государственном Эрмитаже. Фландрия издавна славилась многими старинными ремеслами, в том числе шпалерным ткачеством. Особенно ценились работы брюссельских мастеров XVII—XVIII веков, выполненные по картонам знаменитых художников.

*

Извара. В живописном березняке под Ленинградом завершена реставрация дома в усадьбе Извара, где прошли детские и юношеские годы русского художника Николая Рериха. Извара часто упоминается в его дневниках и письмах. Дом Николая Рериха реставрирован на основе рисунка художника в одном из его писем. Это единственный сохранившийся в нашей стране дом, связанный с именем Николая Рериха.

*

Каунас. Здесь была открыта Всесоюзная выставка бытовой керамики. В экспозиции 1600 образцов изделий, которые предприятия местной промышленности страны будут внедрять в 1979 году в массовое производство.

*

Новгород. Осенью прошлого года здесь открылась выставка «Новгородский половик». Ей предшествовали районные выставки, где демонстрировалось множество самобытных изделий, созданных народными мастерицами. В экспозиции областной выставки более ста изделий традиционного народного ремесла, красочных, с неповторимым рисунком. Новгородский половик — это своеобразный ковер, рисунки которого диктуют традиции народного творчества.

*

Рига. Здесь была открыта персональная выставка заслуженного деятеля культуры Латвийской ССР Лизы Дзегуе, посвященная 70-летию скульптора. Более ста произведений было представлено в юбилейной экспозиции. Центральное место занимала одна из лучших работ скульптора «Женщина со снопом».

*

Холуй (Ивановская область). Выставка произведений заслуженного художника РСФСР Б. И. Киселева открылась в октябре прошлого года в филиале Музея палехского искусства. На ней представлено свыше 300 лаковых миниатюр, этюдов, эскизов одного из ведущих мастеров народной живописи. На вернисаж приехали художники и искусствоведы из Москвы, Иванова, Палеха, Мстёры, Федоскина.

*

Прага. Выставка советской керамики и фарфора была открыта осенью прошлого года в столице ЧССР. Ее организовало всесоюзное объединение «Новоэкспорт». На выставке были представлены изделия умельцев из 11 союзных республик. Среди экспонатов красочные сервизы, тарелки, изящные вазы, кувшины и другие изделия.

*

Бьевр. В Бьевре — городе-спутнике Парижа, всемирно известным музеем фотографии, осенью прошлого года была открыта персональная выставка старейшего советского фотожурналиста москвича Макса Альперта. На трех этажах музейного здания было выставлено 140 снимков, начиная с исторических кадров Днепрогэса и Магнитки и кончая репортажами, снятыми в последние годы.